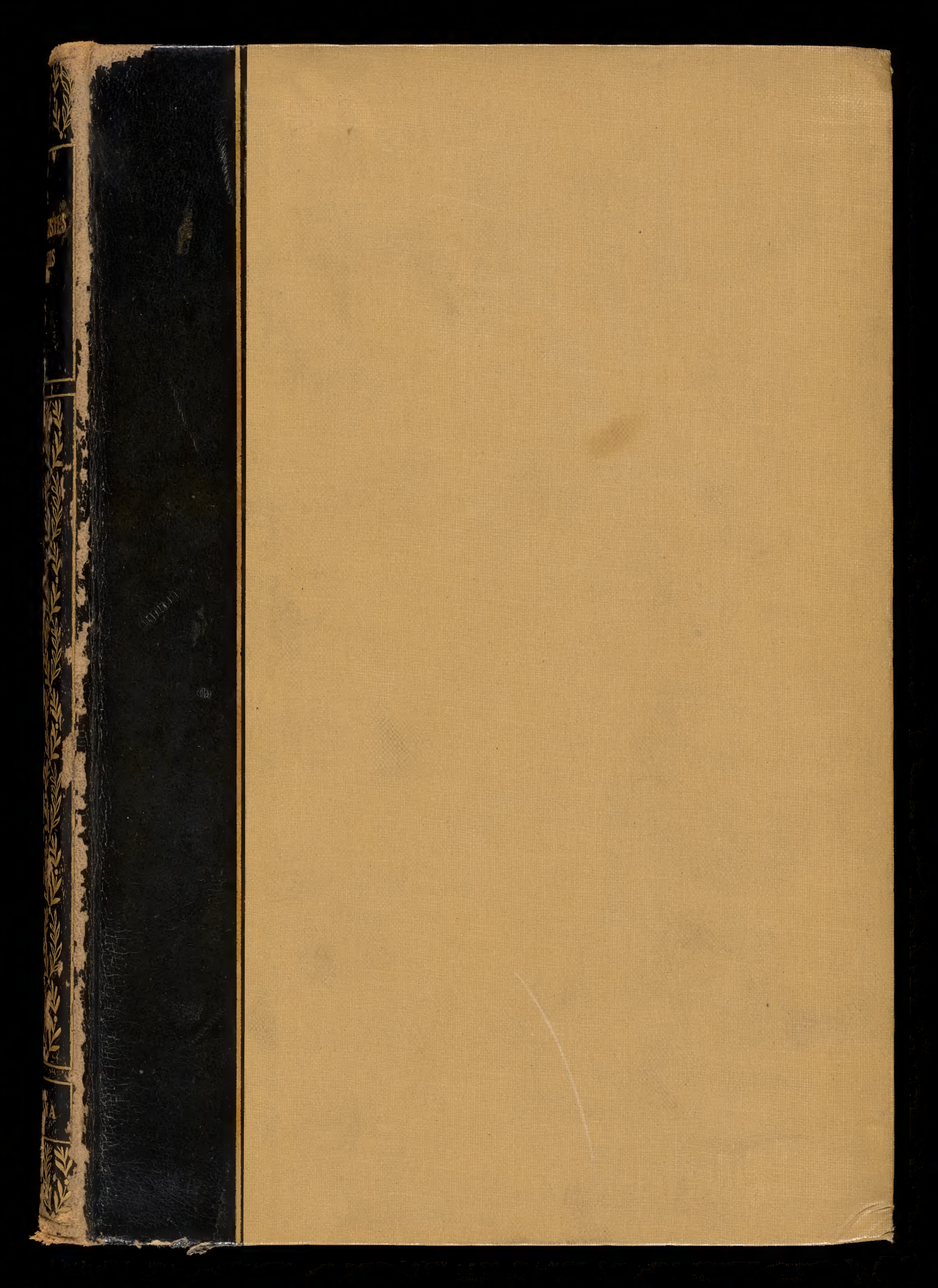
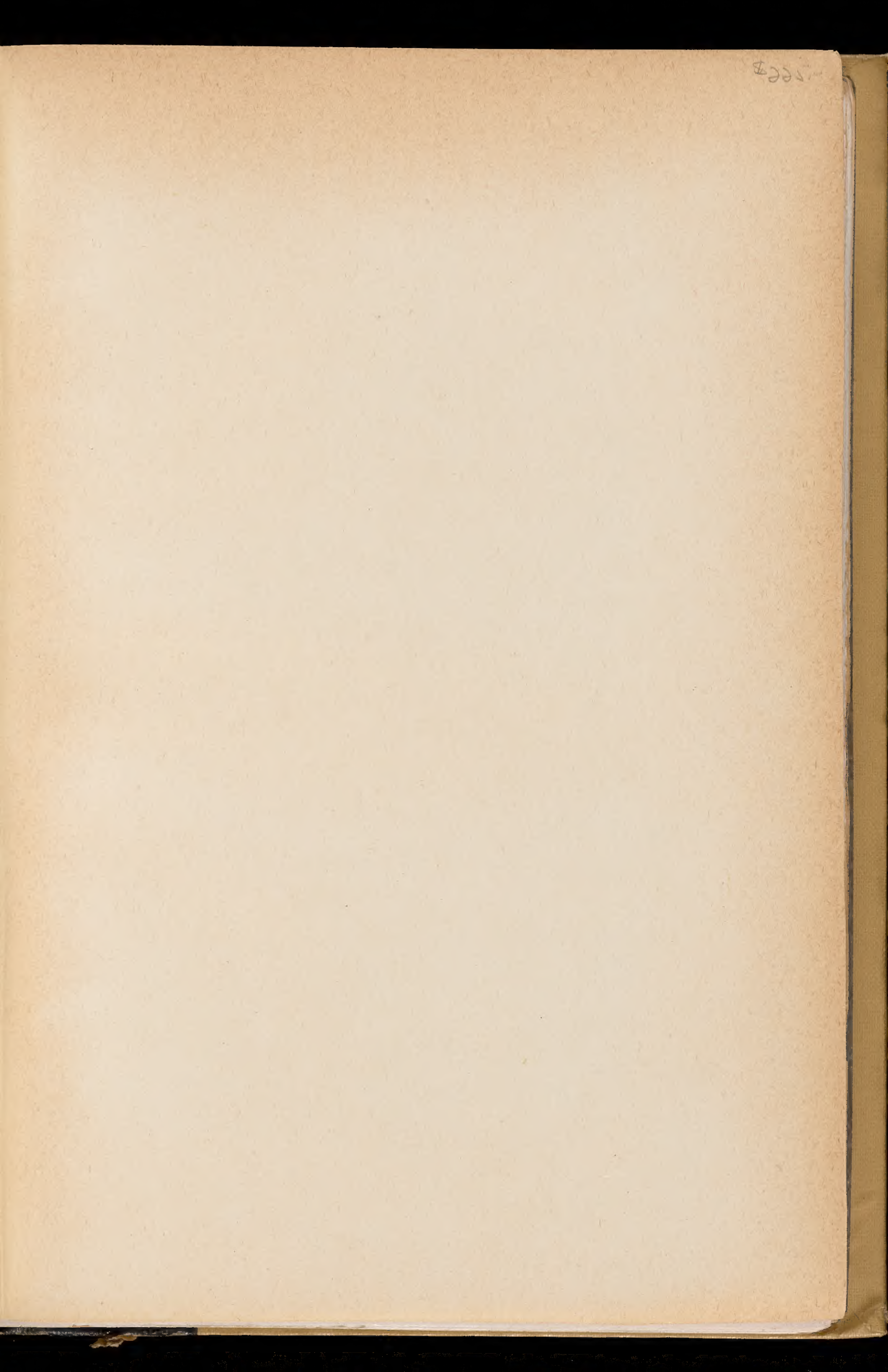




ELS TRESCENTISTES

La Pintura Mig-Eval Catalana

VOLUM II

ELS TRESCENTISTES

PRIMERA PART

PER

SALVADOR SANPERE I MIQUEL

DE LA REIAL ACADEMIA DE BONES LLETRES
DE BARCELONA

S. BABRA

Llibrería Antiga i Moderna

Canuda, 45

BARCELONA

Impremta Casa Provincial de Caritat : Montalegre, 5 : Barcelona

EN SALVADOR SANPERE I MIQUEL

Va ésser un incansable treballador, i aquesta seva qualitat el feia simpatitzar amb tots els que treballaven. Temperament discutidor, dotat d'una rara habilitat en la polèmica, adquirida potser en les seves llargues campanyes polítiques i periodístiques, sempre estava a punt d'allargar la mà a aquells amb els quals acabava de sostenir les més agres discussions públiques o privades.

La seva obra és massa gran i variada perquè pugui donar-se'n una idea lleugera de conjunt. Ens fixarem únicament en els seus estudis d'història, d'arqueologia i d'art que formen la part més important de la seva producció. De manera que només que per memòria recordarem la seva gestió política que des de la seva primera joventut el portà a ésser diputat a Corts en les Constituents de l'any 1873; que fou tres vegades elegit diputat provincial, en 1871, 1872 i 1883, i que són innombrables els articles polítics escrits en diversos periòdics de Barcelona i de Madrid, sobresortint entre aquests *El Debate, La Reforma* i *La República Ibérica,* de Madrid, havent En Sanpere dirigit des de 1868 a 1870 la revista setmanal *Las Libertades Democráticas.*

En Sanpere va fer molts viatges durant tot el llarg de sa vida, fins en els seus darrers anys. En tenia trenta quan, en 1870, fou nomenat representant del govern espanyol a l'Exposició Internacional d'Obrers, de Londres; en el mateix any rebia de la nostra Diputació l'encàrrec d'escriure una memòria sobre l'ensenyament de l'art aplicat a la indústria a França, Anglaterra i Wurtemberg; també va ésser nomenat comissari d'Espanya a l'Exposició Uni-

versal de Viena, celebrada en 1873. En representació del Foment de la Producció Nacional va fer un altre viatge a França, Anglaterra, Suècia i Rússia per estudiar-hi l'estat de l'ensenyament de l'art aplicat a la indústria. Essent-ne un dels promotors, i àdhuc el redactor de les bases i reglament, del Museu de Reproduccions, va ésser comissionat per l'Ajuntament per a fer l'adquisició, a França, Itàlia, Àustria i Alemanya, de tots els objectes reproduïts que encara figuren dignament en els nostres Museus. A part d'aquestes i d'altres delegacions, com la del govern d'Espanya a l'Exposició Internacional de Música i del Teatre i la darrera de la Junta de Pensions a Itàlia, sempre estava a punt d'empendre viatges i de fer excursions per Catalunya, Aragó i València a la recerca, en arxius, biblioteques o museus, de les notícies o dades que li manquessin per completar algun estudi o llibre.

La seva activitat prodigiosa, abastant per a les coses que semblaven més heterogènies, escrivia llargues obres per a editors, destinades a ésser repartides per entregues, com *La emancipación del hombre,* en tres abultats volums, *La historia del lujo, Historia del Cristianismo, Historia del siglo XIX*; i trobava temps per a traduir *Los mandamientos de la humanidad,* de Tiberghein, i el *Universo social,* de Spencer.

Però pot dir-se que, en l'any 1878, inaugura amb braó els seus estudis arqueològics i històrics, que no para de donar a l'estampa. Era afectat a explorar els primitius pobladors i la formació dels noms, estudis prou compromesos i difícils; en tal concepte va publicar els *Orígens i fonts de la nació catalana,* un dels primers treballs netament científics, fills del nostre renaixement literari, que va ésser premiat en un concurs de la revista *La Renaixença*; i també *Un estudi de toponomàstica catalana,* que va endur-se'n el premi ofert per l'Associació d'Excursions Catalana; En Sanpere va adquirir, a més de la publicació, el títol de soci honorari, que continuava ostentant, del CENTRE EXCURSIONISTA, com a succeïdor que és d'aquella Associació. En el mateix any apareixien els *Apuntes arqueológicos de D. Francisco Martorell y Peña,* el benemèrit fundador del museu i del premi Martorell; apuntaments ordenats i completats per En Sanpere, els quals tracten principalment de monuments megalítics. També publicava la

memòria sobre *Barcelona : son passat, son present, son pervindre,* i dos estudis de l'època medieval, que són sens dubte els llibres més ben compostos que escrigué : ens referim a *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I,* que li va valer un premi en el certamen de Girona en 1877, i *Les dames d'Aragó,* formant un volum de *La Renaixença,* de 1879. Mentrestant, obtenia recompenses en els Jocs Florals del mateix any amb l'estudi històric sobre *L'alçament de Mieres,* i en l'any següent, amb la biografia de N'Esteve Gelabert Bruniquer; i fundava i dirigia *La Revista de Ciencias históricas,* en els quals cinc volums hi fou molt ampla la seva contribució.

En ocasió del plet seguit entre l'Ajuntament de Barcelona i el Marquès d'Ayerbe, En Sanpere va escriure en 1890 un capítol importantíssim sobre la topografia antiga de la nostra ciutat, *La Rodalía de Corbera,* en dos volums i un suplement; i amb motiu d'un altre plet sobre els terrenys de la Ciutadella, va publicar en 1911 un abultat volum de plans i d'abundoses notícies històriques inèdites, *Los terrenos de la Ciudadela.* La seva coneixença de la topografia antiga de la ciutat l'havia conduït a començar per entregues una *Historia de Barcelona,* que no va completar; i la circumstanciada i nova descripció del setge de Barcelona de 1714 que, titulant-la *Fin de la Nación catalana,* va veure la llum en 1905.

Un altre aspecte de la carrera literària d'En Sanpere ens ha de fer per sempre agradable la seva bona memòria. Ens volem referir als seus *Cuatrocentistas catalanes*; mitjançant aquesta obra capital una nova escola notable de pintors primitius prenia un bon lloc en el món de l'art. Molts retaules eren coneguts de pintors catalans del segle xve, però ara es presentaven en conjunt, com un bloc formidable, percaçades les obres per tots els indrets del nostre país i dels diversos museus d'Europa. Com tota obra d'investigació, aquesta està subjecta a ésser corregida i suplementada.

Les aficions a estudis artístics li venien de lluny a En Sanpere : a la primeria de la seva activitat havem vist que redactava diverses memòries sobre l'aplicació de l'art a la indústria; l'any 1888 havia donat un àlbum explicatiu de l'obra d'En Marian

Fortuny; en els repetits viatges li havia llegut contemplar i penetrar-se de les obres més cabdals que honren els museus d'Europa; i sempre s'havia delectat a escriure; pels diaris i revistes, crítiques d'art.

En Sanpere va ésser un bon conferenciant : una conferència va donar al Centre Excursionista de Catalunya sobre En Borrassà, acompanyada de projeccions de les taules de aquell pintor o a ell atribuïdes. Ell n'havia donat a Madrid, però el lloc habitual de les seves agradables converses públiques era a l'Ateneu Barcelonès, on són en gran nombre, des de la primera que va donar-hi en 1879 fins a les darreres, pocs mesos abans de morir, sobre el pintor Anglada. En Sanpere fou un veritable ateneïsta, on anava cada dia; l'Ateneu Barcelonès li deu un bon record.

L'última obra, *La pintura mig-eval catalana,* no va poder-la acabar. L'havia concebuda en dos volums, el primer dels quals compendria des dels orígens fins als inicis de la pintura gòtica; per a desenrotllar en el segon la pintura del nostre segle XIVᵉ. Per sort, tota l'obra d'En Ferrer Bassa, d'En Jaume i d'En Pere Serra resta completament publicada.

D'ençà d'haver esclatat la guerra semblava que una preocupació constant l'impossibilités d'escriure i de treballar. De l'antic demòcrata en servava, en la recent conflagració, una fonda simpatia per la França; i en discutia a l'Ateneu, en les redaccions, per tot arreu on se li presentés ocasió.

A mitjans de l'any 1915 va veure's obligat a sofrir una operació delicada en una clínica. Demanant al metge que li fossin concedits vuit dies d'espera abans que l'operessin, va voler anar a Montserrat, on no li havia llegut anar durant la seva vida tan plena; i va tornar a Vich per visitar-hi el seu bon amic Mn. Gudiol, per despedir-se'n, i enllestides altres diligències familiars, va entrar a la clínica on, en sent hora, pels seus propis passos va dirigir-se a la sala d'operacions i va ajeure's a la taula, tot discutint amb els metges. De la primera prova va sortir-ne prou bé, i ja anava a visitar els amics de més a prop: l'Apeles Mestres, el malaguanyat Vidiella, que no va trigar gaire en seguir a En Sanpere en el més llarg dels seus viatges. Però una nova operació quirúrgica, més delicada que la primera, va judicar-se indispen-

sable, i aquesta ni la seva forta constitució ni el seu ferm coratge, pogueren resistir-la. Anant-se rellevant els individus de la família, va tocar vetllar-lo una parenta joveneta. En Sanpere, en l'agonia, com en un estat d'al·lucinació, va dir: «— Ja veig la batalla decisiva. Digues, noia: Visca la França!» I va finar. Això era el dia 25 d'octubre de 1915; tenia, doncs, setenta sis anys. — J. M. T.

(De l'*Anuari de l'I. d'E. C.*, 1915-20.)

CAPITOL I

L'ART DEL TRESCENTS. — ELS MESTRES

NICOLA D'APULIA

Quan la politica exterior de la Casa de Barcelona 'ns portà a Sicilia en 1282, anava per a nosaltres, com per a l'Italia, a les acaballes un periode historic que ben bé podria pendre nom de les belles arts: el *periode romanic*.

Un nou temps, i per lo tant un nou art, floria ja per tot arreu en l'ultim quinqueni del segle XIIIe; i aqueix nou periode historic, i per lo tant el seu art, té en la llengua vulgar i artistica un nom, el *gotic;* art que havia ja triomfat a França després d'un segle de lluites, guanyant-se un hermós i complet desenrotllament.

Són els reis angevins del Mig-jorn d'Italia, de nacionalitat francesa, els que van portar-lo a Sicilia; i an ells anàrem a combatre a Sicilia, no com partidaris o mantenidors d'allò que moria a Italia amb el segle, sinó d'allò que a nova vida cridava a tots els pobles de la terra: de l'esperit lliberal i laic, que amb el segle havia triomfat, fent per tot, de les llengües que 'ls pedants n'han dit vulgars, de les llengües maternals dels pobles, el verb de les llurs reivindicacions politiques i socials, confiscades en el temps romanic per l'anarquia.

Triomfants les llengües vulgars, la literatura deixà d'esser privilegi d'una casta literaria; i ella, baixant desde allavores

fins al poble, hi despertà la conciencia dormida de la seva personalitat. I, ja despertada, féu esforços per a fer-se respectar, i per tot arreu vegeren els pobles aixecar-se, al costat del campanar de la catedral o del monestir, el campanar del comú, destinat a cridar amb la seva veu els menors a la lluita per la llur emancipació politica i economica, que tot això fou obra de la revolució més hermosa que ha vist la terra: la revolució literaria, que feia ús de les llengües vulgars, ja que deixava d'esser la literatura ofici de savis o entreteniment de desocupats, per a devenir un nou metode pedagogic de l'Humanitat, basat en el fet més trascendental per a l'home: el conreu de la propria llengua.

Fins podriem dir que fou la necessitat de dotar a les ciutats emancipades dels llurs senyors, grans o petits, reis o magnats, eclesiastics o seglars, de cases comunals dignes de gents lliures, allò que vingué a donar a les belles arts l'enlairament espiritual propri dels pobles per sí mateixos redimits, creant i manifestant unes noves tendencies artistiques en consonancia amb la llur nova concepció de la vida; creant, en fi, un art emancipat de la pesant i fatal rigidesa de l'arc romà, sempre ·l mateix, pel seu esperit immutable. L'arc gotic, amb els seus variats centres, amb l'armonica i fraternal reunió dels segments eliptics, responia certament a l'aspiració general de l'Humanitat a una vida més pura, més lliure, més humana que la que venia vivint desde l'adveniment de l'anarquia senyorial.

L'Italia, pel mateix que havia sigut mare de ciutats eternals, mare de pobles de ciutadans, no havia deixat mai que s'apagués la llar comunal; i així, bufant sobre ses guspires, encengué ·l foc de les reivindicacions autonomiques municipals, plantant cara a la vegada als reis i als papes. Es per aquesta raó que quan del Septentrió baixa al Mediterrani l'alenada restauradora de les llibertats comunals, aixecant com simbol llur la bandera gotica, l'Italia no ·s commou per aquest simbol, mantenint sa fidelitat per aquella classica representació del lliure món greco-romà, d'Atenes i de Roma.

Però aquest esperit d'unes ciutats que feren, de llurs regismes, regismes mondials, necessitava trempar-se de nou per a les noves lluites; i aquesta feina calia que la fessin els nanos kobolds,

car eren ja vells, per a picar el ferro llibertador, cabirs i telchins.

Es en Jaume I qui, sentint commoguda sa casa, l'apuntala, creant *ad beneplacitum,* però al fi creant-lo, el Consell comunal de Barcelona; i es en Jaume I qui 'ns porta a Italia fins contra 'l Sant Pare, que'ns en barra resoltament el camí. Ell també adquireix drets en aqueixa Italia aont davallava ja d'anys l'Europa per a sadollar-se de tradicions de vida ciutadana, ont havien nascut a l'empenta dels Cesars els tribuns, ont ja tenien un nom civic Venecia, Florença i Sena; i els drets adquirits per en Jaume 'ls farà valer el seu fill Pere, del qual se pot dir que vingué a cloure les lluites seculars del sacerdoci i l'imperi, les lluites de l'esperit laic amb l'esperit clerical.

Havia, doncs, el nou art, representant d'un nou esperit, de substituir les fórmules, els cànons antics, per fórmules, per cànons nous; vanament se busca l'anella de relació de lo vell amb lo nou en explicacions, diguem-ho així, evemeristes: l'arc gotic era ja milenari abans d'esser l'arc de l'estil gotic. Un home de braó'n té prou amb una guspira, amb una idea, per a encendre un foc abrusador: mentres aquest no sorgeixi, aquella espurnejarà sota les cendres, però espurnejarà.

Què havia triomfat? Ho havem dit: lo vulgar, la llengua del poble; en altres termes, havia triomfat lo natural, perquè re tant natural com fer ús cadaú de la seva llengua. Què ha triomfat, doncs? El naturalisme. Com aquest triomf dóna 'l nou cànon arquitectonic, es ben vist. Re més antinatural que la submissió de l'esperit al cànon grec-romà, que talla tot alçat en tres parts: columna, entaulament i frontó. Per això, quan se 'l restaura, cau tot seguit en el receptari den Vignola. L'arquitrau es una peça que tot ho lliga, però es una peça que pel seu propri pes se'n vindria abaix, a terra, si no se li posessin puntals (columnes) per a sostenir-la. No es una construcció, sinó un sistema, una manera de construir.

El cànon plastic que mor es aquell que surt definit, fixat, pel cenobitic. La plastica mor el dia que no se la crida a divinisar la forma humana: condemnada aquesta, condemnada aquella. En tant el monjo fou un definidor de la forma plastica, el seu ascetisme crea una esculptura ascetica, l'estatua desapareix, el

relleu no viu per manca d'ombres, la forma ·s fa convencional; tot es, com diuen en contra de les idees certs homes, ideal, per entendre certament allò que no entenen els mortals d'esperit sense forma. Però reneix l'esperit humà, i tot seguit reneix la forma espiritual, aquella divina forma que l'art grec troba per a donar al món, per tota la seva eternitat, la forma esculptorica.

Aquesta nova estatuaria es laica. No ·s pot fer dintre d'un claustre: es necessari l'obrador de l'artista. No n'hi ha prou amb el model vestit: es imprescindible ·l model nu, i aquest no ·s pot despullar a la celda: se n'ha d'anar a despullar a l'estudi. En l'estatua hi ha d'haver tot l'home, tota la dòna: no una mena de figura d'home o de dòna, com veiem en el temps romanic. Per això l'estatuaria gotica es tant encisadora com l'estatuaria hieratica grega; com aquesta, viu, perquè es ingenua. En la forma no hi ha anat a cercar ni voluptuositats, ni sensualitats, ni aires mundans, sinó esperit, vida, cos.

Com que, de totes les arts, l'esculptura es la més real, es a dir, la més natural, no té re d'extrany que s'emancipés de les ensenyances monacals abans que la pintura. Es més facil de fer amb fang una figura d'home que no fer-la amb un carbó en un full de paper; perquè ·l fang se toca, té relleu, i en el paper, per a posar-l'hi, s'ha d'haver vist previament en l'esperit. Vegi-s amb quina facilitat treuen de punts una estatua ·ls marbristes; amb quina dificultat i amb quin treball arriba ·l dibuixant a dibuixar una figura (una estatua) de l'antic o del natural.

Més, per sobre d'aquestes naturals dificultats, n'hi havia una altra per a la restauració de la pintura; i aquesta era la pobriçona part que li feia en la decoració l'arquitectura gotica. Fins continuant la moda antiga, romanica, de pintar tot l'interior de les iglesies, ¿què havia de pintar-s'hi, si tot en elles són finestrals, si ·l gotic té horror als panys de paret? L'arquitectura gotica, expulsant de la decoració interior la pintura, hauria acabat amb aquesta, si la pintura, a l'esser, diguem-ho així, desencolada de les parets, no s'hagués sentit, amb la seva inesperada independencia, un art lliure. Ara anava a esser la pintura una pintura, no una decoració.

Emperò a Italia, el maridatge entre l'arquitectura classica-

romanica i la gotica, deixà encara a la pintura grans espais a decorar, així a l'exterior com a l'interior dels temples: en muralles i en voltes, perquè encara vivia l'antiga costum romanica de pintar-ho tot, li donà feina. I va sense dir que la nova pintura mural i el mosaic, beneficiant les tendencies artistiques de l'esperit gotic, havien de pendre en el segle XIV, en el segle del gotic italià i català, una volada extraordinaria.

He dit esperit gotic, i no art gotic, perquè an aquell l'hem vist com l'esperit d'un nou temps, mentres que l'art, com creació de formes artistiques, pren una o varies significacions particulars. Recordi-s com, en els meus *Cuatrocentistas,* hem parlat d'un art arquitectonic gotic català, com a tal regonegut pels mestres extrangers. Hi ha, doncs, lloc, fins per als pobles de més poderosa originalitat, a l'estudi i a la necessitat d'establir baix bases positives l'influencia reciproca de les escoles artistiques, o la d'una escola més forta, més original, sobre una altra que no n'es tant. Així es que, encara que siguin un fet l'invenció de l'art gotic per França i la seva difusió pels seus artistes per tot Europa, no·s pot concloure que, així com s'adoptaren els principis o cànons de l'arquitectura gotica, així s'hagueren d'adoptar els cànons de l'esculptura i de la pintura gotiques franceses; perquè, les arts figurades essent la nostra propria figuració, diguem-ho així, el nostre desdoblament, han de trobar en nosaltres llur punt de partida; i com som o ·ns creiem esser, o podem representar-nos, així ha d'esser l'obra artistica: d'aquí prové que sempre, en tot temps, hagi sigut major el particularisme en pintura que no en arquitectura i en esculptura; perquè, encara que aquest art sigui també figuració nostra, no es més que una imatge nostra, mentres que aquella es una representació real, que es més expressiva que ·l relleu, la perspectiva, la llum i el color.

Oblidem per un moment aquesta manera de veure, i caurem tot seguit en el greu error de creure la producció artistica d'un poble derivada de la d'un altre. Cada poble emmotlla amb el seu motllo, i dintre ·l seu motllo hi posa tot el seu natural, i *tot el seu natural adquirit.*

Avui poden tocar-se les conseqüencies d'aquest oblit en la disputa que sosté ·l Nord amb el Mig-dia desde que s'ha posat de

moda l'estudi dels anomenats, bé o malament, primitius de la pintura.

La França no passa (ella, que en el segle XIII[e] té la gran escola d'arquitectura del temps nou, l'escola d'esculptura que ha de salvar l'escola italiana de caure en l'amanerament al renéixer inspirada pel model antic; ella, que tenia a París, l'*alma mater* d'Europa, aquella gloriosa Universitat en la qual anà a ensenyar el nostre Lull) no passa, no vol passar, per què en res hagi d'esser deutora d'ensenyances extrangeres. Si tot ho ha tingut, ¿no havia de tenir també una escola de pintura? Sí que va tenir-la; però, per dissort seva, no 'n sabem sinó 'ls noms dels mestres. Llurs obres s'han perdut; i voler deduir de l'esperit i caracter de la seva esculptura la seva acció sobre 'l Mig-dia (i encara això per lo que creu veure-hi l'ull, l'erudició o la crítica artistiques), es d'un gran patriotisme, però d'una manca absoluta de realitat.

L'Italia, representant gloriosa del nostre Mig-dia (la França parla com representant del Nord) se nega a regonèixer en el seu procés artistic cap influencia extrangera, i sosté que per a tornar al naturalisme no li era necessari més que acabar amb el tradicionalisme bisantí o monacal, encara certament ben viu, com l'havem vist en el segle XIII[e].

El punt sensible de la qüestió està en si 'ls grans mestres de l'esculptura italiana, els vulgarment anomenats pisans, se deixaran influir o no per l'esculptura francesa; i certament la qüestió se resol afirmativament quan se posa en la Madona de vori de la catedral de Pisa, obra den Joan Pisano i de l'any 1299. I jo crec que 'u podia admetre 'l senyor Venturi; crec que podia acceptar francament l'imitació del model francès, com ne diriem avui per raó de moda; explicació més satisfactoria que no la que dóna, fent-ne responsable al material empleat [1], per quant avui, com en tot temps, s'imiten i se reprodueixen en figures tipos de tots els països.

Que 'l moviment, el ritme de les Madones del Pisano, de la

---

1) «La materia che taceva difleto spinse lo scultore maggiormente verso i modelli francesi nel forte arcuarsi del corpo della Vergine, nel restringersi delle sue proporzioni e del busto della figura, nel cader rigido delle pieghe, tirate come da un peso.» — VENTURI: *Storia dell' arte italiana* (Milà, 1906), IV, 211.

del cementiri de Pisa, de la de la capella dels Scrovegni de Padua, de la de la catedral de Prato, siguen a la francesa, per a mi es indiscutible, tot i sent les tres ultimes molt més italianes o classiques que la primera. Ara, d'això no 'n puc treure com conseqüencia lo que diu el senyor Douglas de que la part més important de l'acció del Pisano s'ha de veure en l'introducció d'elements franco-gotics-romanics a l'esculptura toscana desenrotllant l'última manera del seu pare [1], perquè això seria acceptar la subordinació de l'esculptura toscana a la francesa; dependencia que, en el meu entendre, no existeix.

Lo primer que s'ha de investigar o discutir, com l'investigació no sigui encara bastant, es l'origen o font d'aqueixa esculptura francesa propria dels segles XII i XIII, que, segons el senyor Chlodowski, s'ha de anar a cercar a la Provença, perquè surt dels sarcofegs galo-romanics que desde antic temps adornaven les iglesies de Sant Gilles, Arles, Moisac i Conques, essent la seva florida aqueixa escola de Chartres que omple tot el Llenguadoc i la Borgonya amb una quasi immensa serie de magnifiques estatues [2]. Es clar que en aquesta relació d'origen han d'existir estretes concordancies entre l'art septentrional i el meridional, perquè l'esculptura toscana tingué a Pisa, com la francesa a Provença, uns mateixos models. I encara podem i devem senyalar l'esculptura mig-eval gallega i castellana, fins avui arreconada, de la qual ja no n'hi ha prou amb voler-li trobar ensenyances franceses, sinó que fins se 'n volen fer autors an els esculptors galics.

Encara hem de preguntar: d'ont sortiren aquests grans esculptors pisans que no eren pisans?

En Giovanni Pisano no era sinó fill del Nicola d'Apulia, que li

1) «The most important achievement of Giovanni Pisano was that be introduced into Tuscan sculpture French-Gothic and romanic elements, that he developed his father's later manner.» — CROWE I CAVALCASELLE: *A history of painting in Italy* (Londres, 1903, ed. Douglas-Strong), I, 132, nota S.

2) «Die franzoesische Kunst, deren Ursprung in der Provence zu suchen ist, nahm sich die aus alten Zeiten dost nebrig gebliebenen gallo-roemischen Sarkophage zum Muster und schmueckte die Kirchen in S. Gilles, Arles, Moissac und Conques mit Plastiken aus. Ihre Bluete erreichte sie in der Schule von Chartres, welche die Gegenden von der Languedoc bis Burgund mit einer unuebersechbaren Reihe von herrlichen Statuen erfuellte.» — CHLODOWSKI: *Siena* (Berlin, 1905), 161.

va esser mestre, com ho fou també de l'Arnolf di Colle di Val d'Elsa, dels florentins Donato i Lapo; es a dir, de l'artista que sortia de l'antiga Magna Grecia, del Mig-jorn d'Italia, d'aquella mateixa terra d'ont sortia la filla den Frederic, el seu rei, per a emmaridar-se amb l'infant primogenit d'Aragó, malgrat el voler del Papa i dels francesos; d'aquell Nicola, en fi, de qui ha pogut amb raó escriure en Venturi que, coneguda la seva obra, aquesta ·l coloca «bene al disopra degli scultori delle Cattedrali della Francia. Nè il celebre San Teodoro di Chartres, nè il Transito della Vergine a Strassburg possono gareggiare coi busti di Nicola per sapienza tecnica, per energia di espressione, per profonda verità». «Giovanni Pisano, che segue amoroso le traccie paterne... aveva intraveduto nelle Puglie la bellezza greca e, scorrendo la Campania, la romana grandezza. Atraverso l'antico arrivo al vivo.» [1]

Aquests grans mestres de l'esculptura, pare i fill, foren cridats a Sena després de la llur meravellosa trona de Pisa. Més, ja a Sena, «la forza di Nicola d'Apulia, tra i nuovi elementi si attenua; la classicità, predomina meno sulle composizioni sacre; l'espressione si avviva». Les imatges sagrades, Crist i la Verge, perden l'olimpica grandesa de la trona de Pisa: s'humanisen [2].

Quan en Nicola desapareixia del món, en 1278, Sena quedava en possessió de models per als que volguessin apendre de dibuixar segons el novell estil; però hi quedaven també mestres, perquè ·s feren senesos en Lapo, en Donato i en Goso, els seus deixebles, i, com condeixeble i mestre ensems, també hi tingueren en Giovanni, del qual se sab que treballà per a aquella catedral de 1284 a 1299. ¿Ens ha de sorprendre, doncs, que l'esculptura senesa s'extengués per tota l'Italia, fent per tot arreu escola, a Sena com a Florença, per a retornar, diguem-ho així, al seu breçol, al Mig-jorn d'Italia, com ho ha demostrat en Bertaux amb el seu llibre *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV* (Napols, 1899)?

---

1) VENTURI: obra i lloc citats (Milà, 1904), III, 1000.
2) Id. id., IV, s.

GIOTTO

El Dant, com sab tot el món, proclamà ·l triomf den Giotto sobre en Cimabue; i el seu famós sonet el saben de cor tots aquells que senten amor per la pintura mig-eval.

Credete Cimabue, nella pintura,
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui e oscura [1].

Més de qui havia triomfat en Giotto? quin avenç havia realisat sobre la pintura del segle XIII?

Durant anys i anys s'ha cregut conèixer algunes pintures den Cimabue; però avui aquestes obres an ell atribuides les ha reivindicades la crítica moderna pera l'escola senesa; aquesta crítica de la que ha pogut dir en Venturi, precisament referint-se an en Cimabue, que ha fet «peggio di quanto avrebbe fatto il patriotismo». «L'amor della propria tesi ha portato il Langton-Douglas e altri suoi predecessori a conseguenze piu irragionevoli di quello cui mai avrebbe portato l'amor di gloria municipale» [2].

Es una magna qüestió la de si·s coneixen o no obres den Cimabue. En Venturi li dóna tres Madones que altres li prenen; i jo no sé si algú li ha dit, an el senyor Venturi, que·l seu amor propri d'historiaire de l'art patri es lo que l'ha portat a fer-li atribucions per a tapar el buit que resultaria de no coneixe-s cap obra de qui fou vençut o millorat per en Giotto. Tampoc recordo que ·l senyor Venturi s'hagi fet carrec de la definició que de l'art den Cimabue dóna un dels darrers giotistes, el celebre esculptor Ghiberti, el qual digué que en Cimabue «tenea la maniera greca» i que en «Giotto arrecò l'arte nuova; lasciò la rozzezza de Greci», etc. Ja està dit que d'«una manera grega» se n'han conservat no poques, de pintures, a Italia; i també es cert que aquestes se troben catalogades com obres propries de la pintura mig-eval italiana. En les més

1) *Purgatori,* c. XI, vs. 94.
2) Obra i lloc citats (Milà, 1907), V, 80, nota.

llunyanes, en els crucifixs del segle XI, i lo mateix en els del XII, se 'ns fa patent una manera grega més com sinonima de bizantina. Una obra d'aquesta mena, datada i de mestre conegut, per sort conservada (la del mestre Albert Spoleto, de l'any 1187), dóna per a l'estudi de la manera grega una basa ferma. Més aquest estudi no 'ns interessa en la present ocasió.

Més aquesta manera bizantina, que portem ja ben coneguda entre altres, ¿es aqueixa manera dels grecs calificada de *rozzezza* per en Ghiberti? *Rozzezza* vol dir, en italià, «rudesa, grosseria, rusticitat»; coses que no 's poden dir de la pintura bizantina, sempre fina i elegant. En Ghiberti, doncs, sembla que devia aludir a una diferent mena de pintura, mereixedora del calificatiu que en Ghiberti emplea per a l'altra.

Dic això per haver-me vingut a les mans un inventari dels béns de la familia Llull del primer cinquè del segle XV (la data ha desaparegut per haver-se menjat l'humitat el paper), en el qual se troba inventariat «un oratori larch de IIII. Taules ab frontisses de fil de ferre ab diverses *ystories de Sants de figures menudes fetes a la gregesca* [1].» La manera *gregesca,* per al notari, sembla caracterisar-la lo dels sants petits; caracteristica que, com veurem, no desmenteix tot lo que pot atribuir-se i pertany a la manera grega catalana.

¿Fou, emperò, el triomf den Giotto, tant gran i tant definitiu com sembla dir-ho en Ghiberti?

Que en Giotto personalment triomfés, sembla que no se 'n pot dubtar; però que la seva manera s'imposés a totes les escoles, això, avui per vui, no sols no 's creu, sinó que 's contradiu amb munior de testimonis grafics.

Hem de recordar que, si suposem una escola florentina per raó de la residencia den Giotto a Florença, tenim a la vegada altres dugues ciutats italianes en les quals els llurs mestres pintors estaven molt lluny de regonèixer ni l'hegemonia de Florença ni la den Giotto.

En Crowe i en Cavalcaselle ja digueren que en Giotto ont va desplegar el seu estil fou a Assisi, baix l'influencia dels nom-

---

1) Arxiu de Protocols de Barcelona: *Manual de Jaume de Trilea,* núm. 21.

brosos exemples que allí trobà i que pogueren a la vegada instruir el seu pensament, «el seu ull i la seva ja molt llesta mà» [1]. Això vol dir que en Giotto 's forma baix l'influencia de les escoles de Roma i de Sena, ja que en Cavallini i en Giunta Pisano deixaren en Assisi frescos dignes d'influir un geni innovador i personalista com el que posseía en Giotto; i no sols això, perquè es exacte lo que va fer remarcar el senyor Douglas: que «de l'estudi de les pintures d'Assisi, vistes a la llum dels novells descobriments relatius an en Duccio i an en Pere Cavallini, se tendeix a confirmar l'opinió de que abans den Giotto havien ja arribat a la seva maduresa Roma i Sena, que foren centres pictorics més importants que no pas Florença; i que en Giotto mateix, com ja s'havia fet present, va esser profondament influit pels mestres de l'escola romana» [2].

Es cert que durant molt temps l'escola romana ha quedat arreconada, prenent-li Florença i Sena la davantera, i això 's comprèn pel gran renom i per les grans obres conegudes de dos dels llurs universals mestres: den Giotto i den Simo de Martino; més avui se regoneix a l'escola romana, en el moviment trescentista, una part infinidament superior a la que fins aquí se li feia, devent-se això a haver-se arreu generalisat l'estudi dels primitius de la pintura, els quals, a l'esser coneguts, han pres per sí sols el lloc que en rigor ocuparen a les escoles.

Tipos que 's donen creats per en Cavallini, com el de Crist, passaren a altres escoles, se comunicaren a tot arreu; i nosaltres el tenim innegable a Valencia i a Reus, com ja veurem. ¿Vol dir això que regoneguem una acció directa de Roma sobre la nostra escola? No. Els tipos divins i de sants del famós mosaic de Santa Cecilia in Transtevere no'ns arribaren directament de Roma: tal volta, com la França, els varem anar a pendre en el llur lloc original. I dic tal vegada perquè jo crec que no vam anar tant lluny, sinó que 'l seu importador, en Ferrer Bassa, el mestre dels mestres del trescents català, els va pendre de Sena, aont provarem que va haver d'anar, i quan va anar-hi.

La França fa mal fet de no regonèixer tot seguit l'indubitable

1) Obra i lloc citats, II, 3.
2) Id. id., II, 22, nota s.

influencia que en el desenrotllament de la pintura franco-borgonyona prengué l'escola romana.

Pretendre que ·l reial pintor Esteve d'Auxerre anà a Roma per a retratar el Papa en 25 d'Abril de 1298, quan de Roma retornà a França emportant-se·n en Risutti; i nomenar aquest com senzill obrer mosaïsta, quan té firmades obres a Santa Maria Major de Roma; es un veritable excés de la crítica moderna den Buchot, empenyat en aixecar a l'Esteve d'Auxerre, de qui ni ell ni ningú coneix cap obra, a l'altura d'un mestre que no necessitava lliçons d'Italia, quan nó hi ha país que puga presentar una sola obra comparable a les que ·ls pintors italians ens deixaren per aquell temps a Roma, Sena i Assisi [1]. Ara, del propri valor artistic de l'obra den Risuti, en parla clar ella mateixa, lo que n'han dit els homes més inteligents en aquest ram de la pintura, en Crowe i en Cavalcaselle [2], i el fet mateix de que l'Etienne se l'emportés a Poitiers i de que figuri a les nomines de la casa reial, junt amb son fill i el romà Desmarz, com pintor del rei.

No podent posar la França en linia obres i mestres com els tres citats, s'ha de regonèixer que no va haver d'esser gran la seva influencia en la pintura, allavores a tot arreu en camí, més que de transformació, de formació, baix la direcció dels mestres italians, per haver ja pres la pintura estat a Italia.

Diu en Buchot, en el lloc citat, plana 65, que l'Etienne, a l'arribar a Roma, va trobar-se amb un noi pintor; i diu això perquè adopta per any del naixement den Giotto ·l 1276. En Crowe i en Cavalcaselle ·l posen en 1266. Si aquella data prevalgués ens trobariem davant d'un *noi prodigi,* ja que tindria sols 20 anys a l'anar a Roma, i ja mestre indiscutible per les seves pintures d'Assisi.

En Giotto, quan va anar a Roma, era una personalitat artistica acabada, un mestre que no tenia, en aquelles darreries del segle XIII, rival en cap part del món; de manera que, si a l'Etienne se ·l vol fer passar com introductor de la pintura realista a França, aquest art seu no l'hagué d'ensenyar an aquell noi

---

1) Bouchot: *Les primitifs français* (Paris, 1904), 64-68.
2) Lloc citat, 23.

de qui·s ben pot dir que no tenia res que apendre de ningú, puix se trobava en estat de poder ensenyar del seu ofici a tothom.

Per quant veurem al cardenal Stefaneschi emportar-sen a Avinyó ·l capitost de l'escola idealista, convé notar que també fou Meçenes del capitost de l'escola realista, que per a res va menestér dels mestres pictorics de la cort dels Anjú.

Cap als d'Anjú també hi anà en Giotto després d'expandir el seu art de Roma a Padua, de Padua a Florença i de Florença a Assisi, per tot emancipant la pintura del formalisme bisantí, puix arribà a Napols, vers l'any 1328, cridat pel rei Robert, el marit en primeres nupcies de na Yolanda, filla del nostre Jaume II, i, en segones, de Sanxa, filla den Jaume I, rei de Mallorca; i no·n sortí fins el 1333 o el 1334, per a tornar a Florença, ont morí ·l 8 de Janer de 1337.

Totes aquestes dates ens interessen per a establir en ferm els contactes possibles dels nostres mestres amb els grans revolucionaris de la pintura del trescentisme italià.

SIMÓ DE MARTINO

Però ¿va ser sol en Giotto en emancipar la pintura de l'influencia grega?

Conformes en que s'ha de distingir entre ·l bisantinisme i el grecisisme pictorics dels segles XIII i XIV. La pintura bisantina era, com hem vist, un art del tot convencional, hieratic, format per una tradició i aferrat com aquesta: es la pintura cristiana primitiva que vol conservar els tipos creats en els primers temps de la figuració de l'Iglesia triomfant dintre del progrés dels temps nous i en perjudici del mateix, el qual vol encara sometre a la tradició. El grecisisme era en veritat, en relació, el retorn pur i simple a l'estudi de la naturalesa, i, en el seu primer grau, a l'estudi del model classic i antic, com expressió de la bellesa humana.

Aquest grecisisme o moviment reformador pren peu a Italia, ont tenia la terra assaonada per raó de la raça i de l'antiga civilisació; que encara hi ha en el Mig-jorn d'Italia, en l'antiga magna

Grecia, llocs ont se parla la llengua den Fidies i de l'Apeles; i, com hem dit, de l'Apulia'n sortí cap a la conquesta del centre sempre fecon, del centre d'Italia, en Nicola, i a Lucca s'emmaridaren les arts del Sud i del Nord, o sia l'art den Nicola amb l'art den Gui de Como. Més aquest grecisisme té de grec lo mateix que l'antic art romà tingué de l'art helenic; i en pintura, com queda dit, fou en Cimabue 'l seu representant.

Més si fos cert que les Madones donades an en Cimabue no fossin sinó den Guinta de Pisa i de Duccio de Boninsegna, tots tres haurien sigut vençuts per en Giotto. Però, allavores, ¿com explicar que aquesta escola classica fos continuada per en Gui de Sena i en Simó de Martino? La sola explicació que veiem possible es la de considerar an en Cimabue, no com un grec, sinó com un bisantí, en tant que'ls mestres senesos s'havien de considerar com grecs a la romana.

Fet aquest escandall, l'aparició den Guinta de Pisa en epoca anterior a l'arribada den Nicola, amb les seves obres fortament impregnades d'antic bisantinisme, ens demostraria que la conservació de la pintura a Toscana, arribés ont arribés amb en Guinta i en Cimabue, no tenia res de comú amb el grecisisme o classicisme de l'escola senesa, rival de la giottista.

En Gui'ns fa conèixer l'escola de Sena. Res tant controvertit com l'epoca en que visqué aquest gran artista, ara colocat en els primers anys del segle XIII, donant així per pintada la seva famosa Madona en 1221, ara posada, aquesta mateixa magna obra, a l'ultim quart del dit segle.

A l'historia de la crítica artistica es famosa aquesta disputa, per quant, si d'un costat se posa molt alt an en Guinta de Pisa, de l'altre costat quasi se'l fa desaparèixer; en tant, mentres els uns per tot arreu troben obres den Cimabue, els altres no n'hi coneixen cap; i, en fi, com acabem de dir, ara's posa an en Gui de Sena i la seva Madona a 1221, ara la baixen a 1271. L'interès d'aquesta disputa, que fóra interessant que llegissin tots els que s'ocupen de critica artistica, no per a fer ressaltar les relliscades dels contendents, sinó per a conèixer l'escabrositat del camí que porta a les atribucions possibles de les obres desconegudes; el seu interès capdal està en que, si l'obra den Gui de Sena es de



Fig. 1. — Gui de Sena

l'any 1221, quedaria feta la prova de la prioritat de l'escola senesa sobre la florentina, la prioritat den Gui sobre en Cimabue, més d'un Gui emancipat ja de la tradició bisantina, ja que no de la grega, quedant com creació seva aquesta cara dolçament expressiva de la Verge, amb son llarg i aguilenc nas, ulls d'ametlla i petits llavis, que queda com model dintre l'escola senesa, ont se perpetúa i perfecciona la seva plasticitat mitjançant les glorioses creacions den Duccio de Boninsegna i den Simó Martino, que·ns les transmeten per a gloria de l'escola catalana del nostre Trescentisme i del seu gran mestre, en Pere Serra.

Tenint, doncs, tant gran importancia per a l'iconografia de la Verge i per a l'art senès, no s'extranyarà que reprodueixi una taula colossal que durant molt temps estigué a l'ombra dins l'iglesia de Sant Domingo de Sena, veient-se avui en el Palau public de Sena per haver-li transportada ·l desventurat rei Humbert de Savoia, per quant sobre ella s'estableix la prova de la migrada influencia bisantina per algun temps a Sena, i lo que quedava, en general, de l'art grec en el dibuix, plegat, color i daurats[1]. (Fig. 1).

En marxa l'escola senesa, l'aparició den Duccio de Boninsegna, en 1278, pintant per encarrec del comú de Sena l'enteixinat del seu palau, sembla confirmar per a la Madona den Gui la data de la seva inscripció tal com la restablí en Milanesi i comprova en Venturi indirectament amb altra quasi en els mateixos termes concebuda[2].

En Duccio nasqué en 1255, i tota la seva obra se troba a Italia. La Madona de Santa Maria Novella, de Florença, no menos colossal que la den Gui, fou pintada en 1285; més aquesta Madona, coneguda en el món de l'art amb el nom de *Madona dels Rucellai,* nom tret de la familia de la capella ont se troba, se té també per l'obra mestra den Cimabue, i, energicament sostinguda aquesta atribució per en Venturi, ara diu en l'*Historia de l'art a Italia:* «La critica moderna, che tolse a Cimabue la Madonna Rucellai per darla a Duccio di Boninsegna ha avuto ragione.

1) SCHANAASE: *Geschichte der Bildenden Kuenst* (Dusseldorf, 1876), VIII, 313.
2) VENTURI: obra i lloc citats, V, 47.

Non v'è in quest' opera la forza propria di Cimabue, che cerca plastica evidenza e romana grandiosità; v'è Duccio, inchinevole alla bellezza bizantina, alla grazia, al decoro, in una forma sua prima, non essente dagl' influssi di Cimabue. Lavorando a Firenze, dove questi teneva il campo nella pittura, il Senese, che vi aveva portato le aride forme di Guido, si modificò, si nobilitò tanto che, per la Madonna di Santa Maria Novella, i posteri lo confusero, con Cimabue medesimo. »[1]

Valgui pel que valgui lo dit per en Venturi, ho hem volgut reproduir per a donar satisfacció a l'eminent critic i historiador de la pintura del *Trecento,* que regoneixent, no sense recança, que tenia raó la crítica moderna, no ha fet més que seguir el camí que li obrí en Fineschi, qui ja en 1790 establí ·l ver mestre de la *Madona dels Rucellai*[2].

Comparant les Madones den Gui i den Duccio, la d'aquest se·ns presenta com una reproducció d'aquella, feta emperò per un deixeble que en tot aventatja al mestre. El que més distingeix l'una de l'altra, es el major naturalisme de l'obra den Duccio, això es, la presencia d'un model que no·s deixa veure a l'obra den Gui.

Essent ben coneguda la Madona den Duccio com obra den Cimabue, no hi ha per què reproduir-la; i ademés perquè, essent el nostre proposit, amb les reproduccions que fem de l'obra dels senesos, l'acostar-les com models de la nostra, supleix dita representació, amb aventatge, la que fem de la celebre *Maesta* de la catedral de Sena. (Fig. 2).

Fou aquesta magna obra descoberta ·l dia 9 de Juny de l'any 1311; i el poble senès, per boca del seu cronista l'Agnolo de Tura, va proclamar-la *la piu bella tavola, che mai si vedesse et facesse.*

Té la taula 4'24 metres de llarg per 2'10 d'alta, i ens representa la Verge asseguda en el trono amb l'infant Jesús sobre la cama esquerra, rodejada d'angels que li fan musica i acompa-

1) Id. id., 73.

2) Crowe i Cavalcaselle: ed. Langton-Douglas (Londres, 1903), I, 190. *Apendix* de Langton-Douglas. *Cimabue and the Rucellai Madonna.*



Fig. 2. — Duccio de Boninsegna: «Maestá» de la catedral de Sena



Fig. 3. — Simó Martino: « Maestá » del Palau comunal de Sena

nyada de vint-i-sis sants. La Madona ·ls domina a tots, de conformitat amb la tradició bisantina: per aquesta raó encara resulten més petits els sants, quedant conformats amb la manera grega.

Comparant la *Maestà* amb la *Madona dels Rucellai,* no sols se posa de relleu el progrés que ha fet l'artista, sinó que per sí mateixa ·s posa com coronament de la seva obra i en confrontament amb la *Maestà* del Palau comunal de Sena.

Autor de la *Maestà* del Comú de Sena fou en Simó Martino, encara avui més conegut amb el nom de Simó Memmi, per haver fet en Vasari un germà d'un cunyat den Simó.

Ignorem encara avui el dia del naixement den Simone Martino, però consta que fou en 1315 quan pintà la dita *Maestà,* es a dir, quatre anys desprès d'haver pintat la seva en Duccio a la Catedral. El tema i composició identics; més ¡quin immèns progrés no resulta haver fet la pintura en l'espai de quatre anys! (Fig. 3).

¿Havia ja mort en Duccio al produir la seva obra ·l seu gran rival? Desconeixem la data de la mort d'aquell, més ens-e sembla dificil que visqués encara en els dies den Martini, perquè·ls seus prestigis essent tant grans i tant ben fundats, no haurien deixat que aquell pogués pujar al Palau comunal per a donar-li la rèplica. La data que dóna en Venturi per a son naixement no es més que una deducció den Vasari, per semblar-li que havia d'esser ja un home fet el pintor de la *Maesta.*

En Milanesi ·u ha fet evident, i d'aquesta mà ·ns ha vingut tot lo que sabem documentalment de la vida den Simó Martino, això es, que son pare vivia a Sena en el barri de Sant Gil; que son fill se casà en 1324 amb na Joana, la filla del pintor Memmi de Filippuccio i, per consegüent, germà politic del pintor Lippo Memmi, i no son germà natural.

No sabem qui fou el seu mestre, i res més infundat, tant historicament com tecnicament considerat, com el suposit den Vasari, qui·l fa deixeble den Giotto.

Coneixem la presencia den Martino a Napols cap a l'any 1317, cridat pel rei Robert; en 1320 el trobem a Pisa; en 1321 se·l troba a Sena restaurant els frescos de la *Maestà;* més, desde la meitat del 1322 fins a començaments del 1326, ni sabem el que

va fer ni ont se trobava. En Venturi creu que·s trobava pintant els frescos de la capella de Sant Martí de la Basilica superior de Sant Francesc d'Assisi.

El tenim conegut a Sena ·l 29 de Febrer de 1326; en 1329, el Comú ·l nomena ·l seu pintor municipal; i treballant a Sena ·l coneixem pels anys 1330, 1333 i 1335. A comptar d'aquest any «solo l' 8 di febbraio 1339 il curato Andrea Marcovaldi della chiesa degli angeli dava mandato a lui e al fratello Donato di pietire nella curia d'Avignone alcune faccende della sua cura, e di ricevere le lettere apostoliche relative. Sul fondamento di questa notizia gli storici determinarono l'anua 1339 come data della partenza di Simone e di Donato per Avignone. Per ritenere invece che la partenza sia avvenuta prima di quell anno, si puo ricordare che nel 1334 Giotto era stato invitato da Benedetto XII a recarsi in Avignone, e che il Pontefice si studiava in quell anno di scegliere per la sua corte alcuni tra i piu virtuosi pittori italiani. Aggiungasi che il Tizio, cronista senese, fece muovore Simone Martini per Avignone dietro invito d'un cardinale che vi si avviava per Siena, mentre il pittore lavorava intorno all' afresco della Madonna con Santo, presso Porta Camolia, il che fu causa che quel dipinto, datato del 1335, rimanesse interroto; e quindi può supporsi che in tale anno Simone Martini partisse per la Francia.»[1]

Aquest es el moment per a nosaltres més interessant de la vida i carrera artistica den Simó Martini.

No hem de comptar aquí com les disputes entre ·l papa Bonifaci VIII i en Felip IV de França acabaren, secundat aquest pels Colonna per a fer impossible la residencia dels papes a Roma; ni com va esser elegit el bisbe de Bordeus, en Bertrand, amb nom de Climent V, papa; ni com fou coronat a Lyó, sent-hi presents el rei de França i el rei d'Aragó. Un papa francès, protegit pel rei de França i ja amparat pel rei d'Aragó, anava a portar la seva residencia oficial a la ciutat d'Avinyó, aont entrava solemnialment el dia 28 de Març de l'any 1309. Fou son successor en Joan XXII (1316-1334), qui començà la construcció d'aquest

1) Venturi: obra i lloc citats, 619.

colossal castell que amb el nom de *Palau dels Papes d'Avinyó* es conegut de tot el món, puix es un dels monuments més imponents que's poden veure; monument de guerra, no de pau; monument que de cristià, de religiós, no'n té res en la seva fesomia, sobre tot per dintre. Més l'obra den Joan no prengué gran volada fins a l'adveniment del seu successor Benet XII, qui, elegit el 20 de Desembre de 1334, fou coronat el 8 de Febrer de 1335, morint el 25 d'Abril de 1342.

En Benet XII se trobà, doncs, que era 'l primer papa que hagué d'ocupar-se de la decoració del seu palau; i a l'efecte 's diu[1] que fou ell qui envià a cercar en Giotto per a que pintés el palau, i això digué en Vasari que tingué lloc posant el viatge den Giotto entre 1305-1316, agravant lo dit en Lafenestre, qui escrigué que «en Climent V, desde la seva instalació a Avinyó, havia cridat allí en Giotto, el major pintor d'Italia»[2], encara que tot seguit diu que «tal vegada 'l Florentí no estigué mai en dita ciutat».

Un «diu que diuen» es tot lo que hi ha sobre aquesta crida del Giotto a Roma. Tot ve d'haver-ho dit l'Alberti en el seu opuscul de les *Coses admirables de Roma antiga i moderna,* donant lloc una errada d'impremta, que fa passar un Benet XI en lloc del Benet XII, a llargues disquisicions per a apurar la veritat; curiosa controversia que'ns demostra fins ont arribà la crítica per la crítica, i que's pot veure resumida en l'obra de Schnaase (volum VII, plana 356, nota segona).[3]

Lo que hi ha es que'l fill d'un gibelí, que quan passà amb son pare a Avinyó com emigrant se deia Petracco (1313), i que quan ne sortí per primera vegada 's deia ja *el Petrarca,* escrigué an els seus amics, desde Roma, que duia coneguts a dos distingits i excelents pintors: l'un era en Giotto de Florença, la fama del qual entre'ls moderns era extraordinaria; i l'altre en Simó

---

1) Duhamel: *Une visite au palais des papes d'Avignon* (Montpeller, 1904), p. 2.

2) Lafenestre: *L'Exposition des primitifs français* (Paris, 1904), 44.

3) L'última paraula de mi coneguda es la den Digonnet, el conservador del Museu d'Avinyó: «Il n'a été employé d'étrangers au Palais que pour les peintures, et encore seulement depuis le pontificat de Clement VI», qui succeí an en Benet XII i empleià en Giovanetti de Viterbi i altres mestres italians. — Digonnet: *Le Palais des Papes d'Avignon* (Avinyó, 1907), p. 103.

de Sena. Ara bé: si no fem crítica, es a dir, si no volem contradir per contradir, com el Petrarca no arribà a Roma fins el dia 6 de Janer de 1337, es clar que, si prenem al peu de la lletra lo dit pel Petrarca, aquest no pogué conèixer en Giotto, qui moria a Florença ·l 8 de dit mes i any. Es, doncs, evident que·s tracta d'una coneixença no personal, sinó espiritual: lo que duia, doncs, conegut el Petrarca, era no la persona, sinó l'obra den Giotto i den Martino.

Entenc, doncs, que per l'any 1337 en Martino no havia passat encara a Avinyó; perquè si hi hagués sigut ja desde 1335, com se sol treure de lo dit per en Tizio, el Petrarca hauria conegut ja a Avinyó ·l pintor de la seva somniada Laura.

Si·l document descobert per l'incomparable Milanesi no·ns diu que no hi fos en 1339, en Simó Martini, a Avinyó, tampoc ens diu lo contrari. Així, no podent-lo donar fixament per a dit any arreu, bé·l podem veure a Avinyó, ont no·ns fa cap nosa[1].

Si tant ens convé fixar la presencia den Simó a Avinyó, es clar que no ha de convenir-nos menos el coneixement de quin era l'estat pictoric d'Avinyó abans d'anar-hi ·l senès, i quina va esser allí la seva obra.

Res podem dir de la pintura avinyonesa d'epoca anterior a l'anada den Simó. Noms de pintors, sí que·n sonen alguns desde ·l Joan Olivier de l'any 1316; i, per lo que dels documents resulta, sembla que, entre tots ells, el mestre regonegut de l'any 1318 al 1328 era ·l frare menoret Fra Pere de Puy. Més, entre ·ls noms dels pintors que pinten a Avinyó en 1318, n'hi ha un que·ns fa estremir, i aquest es el nom de *Pierre Sierre*[2], es a dir, de Pere Serra, el mateix nom i cognom del més gran mestre del Trescentisme català.

---

1) Cochin: *La chronologie du canzoniere de Petrarque* (Paris, 1898), pags. 67 i 69.— Dóna ·l famosissim sonet del Petrarca, dedicat an en Simó per haver pintat el retrat de na Laura, com de l'any 1339. Això, com acabem de veure, es impossible, sobre tot perquè ·l Petrarca no retornà a Avinyó fins a l'any 1342. Vegi-s, per a la cronologia de la vida del Petrarca, Prince d'Esling i Eugene Muentz: *Petrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes* (Paris, 1902), p. 6.

2) Faucon: *Les Arts à la cour d'Avignon sous Clement V et Jean XXII* (1307-1334), en *Mélanges d'Archèologie et d'histoire de l'École française de Rome* (Paris, 1882), vol. II, p. 63.

No, certament: aquest Pere Serra no es el nostre gran mestre; no es l'home de la Madona catalana, la que haviem cregut esser l'obra den Lluís Borrassà per haver-se-la assimilada i no tenir coneguda l'obra d'aquell a l'escriure ·ls meus *Cuatrocentistas*. Però ¿no hi ha res més que coincidencia fortuita en l'encontre del Pierre Sierre d'Avinyó amb el mestre Pere Serra, pintant com Simó Martino pintava a Avinyó? Ara deixem-nos d'això, més no sense dir que les nostres recerques en els arxius d'Avinyó no·ns han donat cap resultat.

Avinyó (qui ho diria!) no té res que·s pugui, ni de prop ni de lluny, comparar amb l'obra del miniaturista mestre Raimond, tant trascendent, com havem vist, per a la pintura catalana: Avinyó no havia tingut mai miniaturistes, o se n'han perdut les llurs obres[1] d'abans dels anys 40 del segle XIV, ja que d'una escola miniaturista anterior a dita data no se·n pot parlar, diu el senyor Dvorak, qui precisament posa ·l renaixement de la pintura alemanya en l'influencia exercida pels llibres miniaturats avinyonesos portats a Praga pel bisbe Joan von Drazic[2].

L'escola miniaturista avinyonesa, posterior a l'any 40 del segle XIV, per lo que resulta de l'estudi den Dvorak, podia exercir influencia a Bohemia, més no a Provença, ni tampoc en el Llenguadoc, ont ja la miniatura tenia arrels i prestigis més fondos.

De tota manera, lo que cal notar es que aquests miniaturistes surten després de l'anada den Simó Martino, i que, abans

---

1) Vegi-s LABANDE: *Les miniaturistes avignonnais et leurs œuvres* en *Gazette des Beaux Arts* (Paris, 1907), vol. XXXVII; treball que no respon an el molt que·s va donar el seu autor per a fer-ne sortir tant sols un miniaturista o una obra, quan tant bell estudi hauria fet si hagués conegut en Raimond.

Lo que jo he vist a la Biblioteca Nacional d'Avinyó (manuscrits núms. 9, 143, 176 i 203) no té cap importancia, amb tot i ser recomenables les lletres ornamentals i el Crist del núm. 176. Els colors són sempre de tons aigualits; i, com d'estil romanic, el missal de Caromb (133) té lletres hermoses.

2) «Bis in die Vierzigerjahre des XIV Jahrshunderts kann man kaum von einer Avignoneser Illuminir schule reden. Die boemische schule in der Miniaturmalerei hat ihren Ursprung in Avignon». — DVORAK: *Die Illuminatoren des Johann vor Neumarkt en Mittheilungen des Instituts fuer Oesterreichische Geschichte forschung* (Viena, 1901), vol. XXII, p. 45.

d'aquest, ni local, ni provençal, ni francesa, ni italiana, té «Avinyó escola de pintura[1].

De lo que pintà en Simó Martino a Avinyó, n'ha quedat part; més no la seva gran obra, que subsistí fins a l'any 1818, de la qual no'n tenim sinó varies descripcions (essent de totes elles la més completa la del Valadier), i un dibuix descobert en un codec barberinià i donat a conèixer pel seu descobridor, en de Nicola[2].

Lo que'n tenim es una *Sagrada familia* pintada en 1342, avui en el Museu de Liverpool, i el poliptic del Museu d'Anvers, del qual consta que va esser comprat a Avinyó en 1826.

Morí en Simó Martino en el mes de Juliol de l'any 1344, deixant, com representants de l'art senès, entre altres, en Joan de Duccio, en Pere de Senis, autor d'una taula que's troba a l'iglesia franciscana d'Avinyó, *Lippus et Tedericus de Senis Memmii*[3], etc.

També se li donen per uns an en Simó Martino, i per altres, per en Venturi, se li neguen, les miniatures del codec *Missarum libri et Sancti Georgii martyris historia,* llibre compost pel cardenal Jaume Stefaneschi.

Va esser indubtablement aquest cardenal qui se'n portà de Roma an en Simó, per quant en Nicola ha provat que'l gran fresc ans esmentat el va pintar a Nostra Senyora de Doms per orde den Stefaneschi, donant amb això explicació de lo dit pel cronista senès Tizio de que fou un cardenal qui se l'emportà a Avinyó l'any 1335 al passar per Sena mentres pintava prop de la Porta Camolla. Com en Stefaneschi morí en 1343, el seu llibre fou, si no's vol pintat per en Simó, pintat baix la seva vista, perquè ell no morí fins pel Juliol de 1344. Per a mi no són convincents les raons que dóna en Venturi. Jo hauria sospitat que fos den

---

1) «Jusqu'à la venue de Simone Martini et à l'installation, sous ses auspices, d'un groupe remarquable d'artistes toscans ou ombriens, dont les œuvres contemporaines de Clément VI subsistent encore en partie, l'art italien, qu'on avait cru longtemps avoir été importé à Avignon par Giotto lui même, ne compte dans leurs rangs aucun représentant » — FAUCON: *Les arts à la cour d'Avignon sous Clement V et Jean XXII* (Paris, 1884), vol. IV, p. 124.

2) NICOLA: *L'affresco di Simone Martini ad Avignone* en *L'Arte*, fascicle V (Roma, any 1906).

3) VENTURI: obra i lloc citats, p. 631.

Martini si'm resultés una vera obra de miniaturista. Jo no crec en la possible adaptació d'un pintor d'obres grans a fer obra de miniaturista. Quan s'ha dat aquest cas, lo que ha resultat en merit desigual han sigut les obres grans, al revés del que resulta del codec de Sant Jordi.

Res té d'extrany que fos el gran fresc consagrat a Sant Jordi, ja que'l cardenal havia fet an el gloriós



Fig. 4. — Simó de Martino
(Miniatura)

patró de la milicia cristiana un llibre, i la presencia d'aquest, al costat d'aquell, no feia més que completar-se l'un amb l'altre. Més ¿quin efecte no havien de fer una i altra obra an els artistes catalans que anessin a Avinyó, estant Catalunya posada baix l'advocació de Sant Jordi?

En Venturi, qui ha publicat en la seva revista *L'Arte*'l dibuix trobat per en Nicola, no l'ha reproduït en la seva *Historia de l'art italià,* més diu, a la plana 620 de dita obra, volum V, que en el codec de Sant Jordi de la Biblioteca capitular de Sant

Pere n'hi ha una imitació, que no sabem si es la que's trobà a la plana 1025, i que la reproduim per quant a tots nosaltres ens ha de recordar, pel seu gest, el Sant Jordi de la porta de la nostra Diputació. ¿Se tractaria d'una reminiscencia? (Fig. 4).

Cercant arreu les influencies que s'exerciren sobre la nostra escola trescentista, evident la seva relació amb la senesa, no es de menysprear per a explicar-nos el seu desenrotllament i la seva natural evolució: es per aquesta raó que tota l'historia de l'escola senesa 'ns interessa.

En Duccio i en Martino tractaren, com havem vist a la catedral i en el Palau comunal de Sena, un mateix tema, el qual desenrotllaren de conformitat amb la tradició bisantina. Més ¿en què consisteix que, semblant de cop lo mateix, siguin tant profondament diferents? En que'ls sants i les santes estan afilerades en perfecta i correcta aliniació a l'obra den Duccio, mentres que a la den Martino estan formats, sí, més reunits lliurement en agrupaments varis, arrimats a l'entorn d'una imatge ricament vestida, asseguda en monumental seti sota d'un ric baldaquí sostingut pels sants.

No es la major riquesa del fresc den Simó lo que dóna major valor artistic a la seva obra, sinó la dita agrupació de les figures, que'ns fan conèixer un món nou d'art, d'un art més ample, més expansiu, més lliure. L'antiga immobilitat romanica i gotica deixa d'esser una caracteristica de la divinitat: aquest caracter ha perdut, doncs, tot el seu valor estetic.

Vet-aquí lo que fa que tinguin les figures den Simó Martino majors particulars que les den Duccio; que l'individualisació vagi creixent; que's vagi l'artista acostant a la naturalesa, de la qual l'havia separat una comoda pràctica d'obrador; que'l natural s'imposi; sense, per això, negar que en el grandiós fresc den Simó no hi hagi dibuixos fets de memoria, de conformitat amb els antics patrons; patrons que no abandona del tot en el curs de la seva carrera, puix la llur destrucció no serà l'obra dels trescentistes, encara que aquests acaben ensenyant en llibres com el den Cennino Cenini, que aviat llegirem, que tot l'art del pintor està en els models vius de la naturalesa; principi que, si triomfa, se deu no an els senesos, sinó an els mestres de totes les escoles del

Trescents, an els de la florentina com an els de la milanesa, la més materialista de totes.

Si en aquesta obra l'esperit idealista senès no pot reivindicar la part del lleó, li pertany per lo que fa a la creació del tipo de la Verge, tant bellament transportat a l'escola catalana.

Els origens del tipo són coneguts; i els exemples grafics que n'havem donat parlen per mi. Ara, per lo que toca a l'obra propria den Martino, res podem dir de com hi arriba, a la seva creació: com l'antiga Minerva, ens apareix completa i acabada en la seva primera obra coneguda. Dic en els meus *Cuatrocentistas* (vol. I, p. 101), copiant lo dit pel senyor Chledowski:

«Lo que Guido Guinicelli, Cino de Pistoia, y últimamente el Dante en la poesía, significan, en punto á la exaltación del ideal de la mujer, esto lo fué Simone Martino en la pintura. *La Donna Angelicata* será también su ideal, y su representación la considera como el fin de su carrera.

El fin principal que se propuso fué este, crear la mujer, cuya noble belleza y encantos sobrenaturales cantaban los poetas. Querían leer en los ojos de ese ser todas las virtudes que la poesía atribuía á la angelical criatura. Las figuras mujeriles de Martino son como las señoritas burguesas de su tiempo, son patricias, pretenciosas y á menudo vestidas á la moda, con largos trajes de ricos pliegues ribeteados de oro, como á las damas de la Caballería convenían. Por el dibujo de sus bien formadas y pequeñas manos se revelaba su descendencia, por sus movimientos su cuidada educación. No son las mujeres burguesas de los últimos maestros florentinos, de un Gozzoli ó de los dos Lippi, sino el más noble sentimiento de la sociedad. No son de comparar esas altas creaciones de Martino con las mujeres de Giotto, están en la misma relación que las mujeres de Reynolds con las campesinas de van Ostade.

En la aristocrática Siena, en Pisa, con su antigua escultura, finalmente en Nápoles, en la corte de los Anjú, que por algún tiempo frecuentó, es donde buscó y encontró el modelo de la belleza femenina.»[1]

---

1) Chledowski: *Sena* (Berlin, 1905), vol. I, p. 227-228.

Greument errariem si per lo copiat creguessim que en Simó Martino no·s va preocupar més que de la reproducció plastica, material i fisica de la bellesa femenina terrestre. Gosche observà ja, a l'estudiar el lloc den Simó en l'art dels trescentistes, que «el segle XIV fou el segle de la congoixa de lo celestial. La relació de l'ànima amb Déu, que un Francesc d'Assís havia popularisat i que un Jacopone de Todi havia cantat, trobava, en les dolces santes figures den Simó, la seva expressió.

Més el Trescents no es sols el segle de l'anhel per lo celestial: es també ·l segle del culte de Maria, que sobre la graciosa reina del Cel volia apilotar amb la plenitut de la tendresa terrenal la magnificencia temporal. El tipo de Maria de Simó i el dels seus sants es tant dolç, tant apaciblemenent sentit i tant piadós com se·l figurava en Jacopone, qui veia en la seva humilitat un mundà ornament.»[1]

Com les nostres relacions politiques són tant íntimes amb Florença en el segle XIV, i com en Giotto es un tant gran capdavanter dels mestres del Trescents; com, si més d'un dels nostres anà a Italia, pogué sentir la seva influencia; com al costat de la nostra escola senesa s'hi sent aletejar una escola més realista, i en Giotto i en Martini ·s disputen la primacia en la direcció del segle; arriba en son lloc, ja que·s pot dir que tinc partit pres, el que Gosche digué, comparant els dos grans mestres: «En Simone consegueix l'expressió de l'intensitat de la vida interior per l'expressió; en Giotto, pels accionats; en Simone està contingut pels limits de la bellesa i de les costums, que·l fogós Giotto ultrapassa. En Simone es l'aristocrata: en Giotto ·l democrata; i en la relació real i seriosa d'aquestes dugues corrents juntes, se dóna la suma del creixent sentiment de la naturalesa en l'art del Trescents.»[2]

Mitjançant lo copiat, l'art senès, l'art personificat per en Martino, crec que·s defineix amb definició ben poc nostra, perquè es molt antiga: quasi estic per dir que es la definició que del bell art ha donat sempre ·l sentit comú dient que es la reproducció de la naturalesa bellament sentida, interpretada i representada.

---

1) Gosche: *Simone Martini* (Leipzig, 1899), p. 104.
2) Id. id., p. 104.



Fig. 5. — Simó de Martino i Lippo Memmi

Vegem-ho. En l'immortal creació de la Verge den Martino, han desaparegut del cap les toques de la monja o de la dòna de companyia. Aquest tipo de beiata queda, per a ell, relegat a l'historia. El mantell, si bé encara cobreix el cap, no's tira endavant tapant el front, sinó endarrera per a deixar veure una rossa i riçada cabellera que baixa, per un altre costat, del cap, enquadrant la cara i el coll, aquest coll... per què no dir-ho?... alt, esbelt, ple, sensual com l'antiguitat se complavia en donar-lo a les seves Venus; el coll de les Venus Capitolina i de Milo. Ja la Verge no vesteix de pobre, sinó de rica. Pels seus tirats, pel seu vestit daurat, es una damisela de la gent noble, una senyora, una reina. (Fig 5). El seu mantell blau, d'aquest blau mediterrani oriental, està guarnit i brodat de passamaneria d'or i pedres precioses. En la Verge de la Llet de l'ermita de Santa Cristina, de prop de Torroella de Montgrí, els aguilons que l'espurnegen de dalt a baix donen la suggestió d'una capa heraldica.

Cal a nostre treball fer remarcar una serie d'imatges de sants i santes posades d'antic com les més notables creacions den Martino. Aquestes figures, en les quals se sent i es veu el model interpretat per les tradicions o maneres de fer de l'escola, tenen tota aquesta noble prestança de que havem parlat com essent la seva caracteristica, per qual raó no serà mai possible filiar a l'escola cap altre que no posi per damunt de tot aquest aire de desdenyosa i orgullosa vanitat d'una aristocracia dominant. Imitar aquest plantar, aquesta continencia, aquest posat, no's pot fer sense penetrar en l'ànima de l'escola, i com nosaltres hi arribàrem al fons, hem de fer-ho remarcar malgrat quedar-nos lluny del model, que prou n'hi ha amb recordar-lo.

Devem contentar-nos amb la reproducció de la *Santa Caterina* que més endavant veurem, fresc de Sant Martí de la capella del cardenal Pertino de Montefiore de l'iglesia baixa de Sant Francesc d'Assís, com pedra de toc per al nostre art propri, per quant amb dita mostra quedarà acreditada l'obra tota sencera de Pedralbes.

I, per quant havem dit que la nostra escola senesa se sentia influida per tendencies més naturalistes o realistes, aquestes no poden esser altres que les giotistes: creieu que cal conèixer no del

gran mestre sinó dels deixebles el que arribaren a fer per un temps en que ja hi erem de fet a Italia amb el nostre art i amb la nostra politica.

Per a reproduir mes endavant el fresc den Tomas Giottino, aquest altre misteri d'una gran personalitat artistica impalpable, no tenim per raó la necessitat de fixar-lo, sinó la de donar a conèixer una manera de compondre, de dibuixar i de detallar que d'esser tot conegut no hauria donat lloc a mortals ensopegades de la nostra crítica artistica.

Aquí hauriem acabat si fos del tot exacte lo dit per en Gosche que en Simó Martino, qui morí quan en Ferrer Bassa 'ns deixà l'obra que l'ha d'immortalisar i fer-nos entrar, amb no menos renom del que havem pres dintre del Quatrecentisme, en el segle del seus mestres, no havia tingut successor.

Cert, en Simó Martino no tingué successor, com no'l tingueren l'Alexandre, en Carles I i en Napoleon; però tingué continuadors, com ne tingueren els grans capdills citats; i, dintre son ordre, tal vegada no menos trascendents.

Ont ens porta en Llorenç Monaco?

L'Agnolo Gaddi, fill den Tadeo, el gran deixeble den Giotto i mestre den Cennino Cennini, foren imbuïts tots pels mestres de Sena, i l'acció de l'Agnolo sobre 'l monjo Llorenç ja's troba consignada en en Crowe i en Cavalcaselle[1]. La celebre *Anunciació,* den Llorenç, de l'iglesia de la Santa Trinitat de Florença, té'ls seus antecedents a l'escola senesa.

En Llorenç es un home de l'any 1370, el qual morí en 1425: doncs, un contemporani den Cennino Cennini. En Sirène, autor de la monografia de *Don Lorenzo Monaco,* que ha fet epoca, diu terminantment que, «si es dificil dir quina de les grans ciutats habitades per en Llorenç han influit més en ell, lo que sí es cert es que'ls elements fonamentals de la seva manera artistica han sigut presos de l'hermosa patria den Simó Martino»[2]. Més això en Sirène no'u diu per a que consti en Llorenç com fill de Sena, sinó pel seu istil. Ara no parlarem de les taules que s'havien

---

1) Lloc citat, p. 300.

2) Sirène: *Don Lorenzo Monaco* (Strasburg, 1905), p. 19.



Fig. 6. — Tadeo Bartoli

atribuït an els bons mestres senesos i que avui s'han regonegut pintades per en Llorenç (aquest particular se pot veure en l'obra den Sirène), per quant no creiem que ell hagi influït en la nostra escola: recordi-s que hem citat en Llorenç amb el sol fi de deixar fòra de dubte que l'escola senesa continuà durant el segle XIV. I, si bé això·u hauriem pogut provar esmentant els mestres immediats an el llur quefe, hem cregut que·ns calia citar en Llorenç per lo mateix que la seva activitat artistica està comprovada fins a l'any 1422; de manera que si ell pintava Madones en el primer quart del segle XV, com se pot veure en el magnific capitol que sobre en Llorenç «pintor de Madones» (1398-1408) escriu el senyor Sirène, pel mateix temps les pintava entre nosaltres en Pere Serra, per qual raó entrà dintre de l'epoca dels nostres quatrecentistes.

De tots els intermediaris entre Martino i Monaco farem excepció per a en Tadeo Bartoli i la seva *Anunciació,* per donar-nos un angel com sortit del politipic d'Anvers i una Verge que retreu posicions tradicionals de l'escola, espargides per tot arreu per l'influencia dels seus capitostos.

Més aquesta correlació que aquí establim no suposa una relació de dependencia ni una filiació d'escola. La nostra escola surt, com veurem, del cor dels grans mestres senesos: en Duccio i en Martino foren els qui li donaren vida, més arribant-nos havent fet via per Florença. Després... després tal volta no rebé altre impuls que·l que li donà ·l seu fundador, en Ferrer Bassa.

TECNICA DELS TRESCENTISTES

En Cennino Cennini da Colle di Valdelsa es l'Heraclius i el Teofil del seu temps. La seva naixença ·s pot posar, lo més alt, en l'any 1370, i el seu mestre fou l'Agnolo Gaddi, qui morí l'any 1396. *Il libro dell' arte,* que ell escrigué, pot, doncs, datar-se del segle XIV; i, com del començament del segle XV data la reforma revolucionaria en la pintura dels Van Eyck, de la qual no se sent el més petit ressò en el dit llibre, sembla que la data assignada ha de quedar fòra de dubte.

Tot lo que l'art de la pintura tingué de convencional en els

temps romanic i gotic, tot lo que ensenyaven i practicaven l'Heracli i en Teofil, no's troba en en Cennino Cennini: la tecnica havia fet grans progressos; però encara manava, encara (en mig de lo fet per florentins i senesos), feia respectar les llurs convencions. Quan no se sab fins a quin punt les pràctiques de l'obrador o de l'estudi regeixen la producció artistica, mal se pot parlar de la ciencia pictorica dels grans mestres, majorment quan se sab la quasi impossibilitat de sostreure-s dels llurs preceptes. Mentres no vingui 'l llur deslliurador, el que'l gran mestre encara pinti a l'antiga, no vol dir sinó que l'art de l'antigor encara regeix i viu, més o menos esplendent i lliure, dintre de l'art dels temps nous.

Hem anat marcant amb l'Heracli i en Teofil l'estat i progrés tecnic realisat en les èpoques romanica i gotica, i, naturalment, ens hem fixat en lo que feia relació amb el pintar a l'oli per lo mateix que l'art modern comença amb l'adopció i generalisació d'aquesta tecnica. Ont erem, ont haviem arribat, en el segle XIV, en el pintar a l'oli?

Per la senzillesa i claretat del llenguatge den Cennini, deixarem que parli:

«Innanzi che piu oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare d'olio in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi». — *«Ma prima direm del muro.*

Ismalta il muro a modo che lavorassi in fresco; salvo che, dove tu smalti a poco a poco, qui tu dei smaltare distesamente tutto il tuo lavoro. Poi disegna con carbone la tua storia, e fermala con inchiostro o con verdaccio temperato. Poi abbi un poco di colla bene inacquata. Ancora e meglior tempera tutto l'uovo sbatutto con lattificio del fico in una scodella; e mettivi in sul detto uovo un migliuolo — un got — d'acqua chiara. Poi, o vuoi con ispugna o vuoi col penello morbido e mozzeto, daine una volta per tutto 'l campo che hai a lavorare; e lascialo asciugare almen per un dì.»

Ara, en els capitols XCI i XCII (lo anterior correspon als capitols LXXXIX i XC) parla de la manera de fer o preparar l'oli; i en el capitol XCIII, que copiarem, de *Si come dei triare i colori ad olio, e adoperarli in muro,* diu:

«Ritorna a ritriare, o vero macinare, di colore in colore,

come facesti a lavorare in fresco; salvo dove triavi con acqua, tria ora con questo olio. E quando li hai triati, cioè d'ogni colore (che ciascheduno colore riceve l'olio, salvo bianco sangiovanni), abbi vassellini dove mettere i detti colori, di piombo o di stagno. E se non ne troovi, togli degl' invetriati, e mettivi dentro i detti colori macinati: e pongli in una cassetta, che stieno nettamente. Poi con pennelli di vaio, quando vuoi fare un vestire di tre ragioni, si come t'ho detto, copartiscili e mettili ne' luoghi loro; commetendo bene l'un colore con l'altro, ben dodetti i colori. Poi stà alcun dì, e ritorna, e vedi come son converti, e ricampeggia come fa mestieri. E cosi fa' dello incarnare, e di fare ogni lavorio che vuoi fare: e cosi montagne, arbori ed ogni altro lavoro. Poi abbi una piastra di stagno o di piombo, che sia alta d'intorno un dito, si come stà una lucerna; e tiella mezza d'olio, e quivi tieni i tuo' penelli in riposo, che non si secchino.

E per lo simile in ferro lavora, e ogni pietra, ogni tavola, incollando sempre prima; e cosi in vetro, o dove vuoi lavorare.»[1]

Vet-aquí tota la tecnica del pintor a l'oli, i com s'ha fet relació amb la pintura a l'oli sobre mur; vet-aquí, doncs, la tecnica den Ferrer Bassa en el Monestir de Pedralbes.

No hauriem començat parlant del pintar a l'oli si no·s donés el cas que l'obra den Ferrer Bassa que·ns ha arribat fins als nostres dies no fos a l'oli i sobre mur. Hem cregut que·ns haviem de preparar per a no sorpendre-ns de que a l'any 1343 ja s'estipulés que les pintures de la capella de Sant Miquel se farien a l'oli, veient tot seguit com no dóna ·l tecnic del segle XIV cap preferencia ni cap importancia a la dita tecnica, com el pintar a l'oli resulta cosa corrent, lo mateix sobre mur que sobre taula. Ara, per què aquesta pintura no s'imposa, com en el segle XV, ja es altra cosa, i la raó es del temps dels quatrecentistes.

Ara hem de veure com s'havia de pintar segons la manera del segle XIV; i, així, començarem pel dibuixar.

Trobem tot seguit, i per primera volta recomanat, el copiar del natural: tens de saber que més que de lo fet pels mestres «tu dei

1) Cennino Cennini: *Il libro dell' arte o trattato della pittura* (ed. Milanesi, Florença. 1859), p. 61 a 63.

ritrar sempre del naturale con continuo uso» perquè, «la piu perfecta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale.» (Cap. XXVIII.) No rebutja, ans també aconsella, la còpia de lo fet pels millors mestres, prenent de l'un i de l'altre ·l que tinguin de millor, àmb lo qual se farà l'artista una manera propria «perchè la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliar i fiori, mal saprebbe torre spina», en cambi de copiar sempre del mateix per quant «contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria.» (Cap. XXVII.)

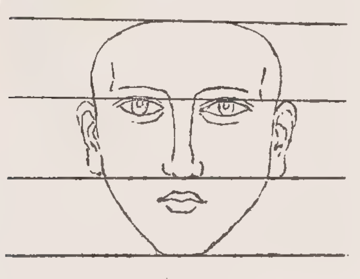


Fig. 7

Més ¿fins a quin punt aquests preceptes del copiar del natural eren deixats al lliure arbitri de l'artista? Que no·s feien, com en els temps anteriors, figures amb el compas?

Havent-se fet arquitectura de plantilla, era natural el que s'hagués cercat així mateix el cànon de la figura humana, que de la més remota antigor es el cànon den Policlet. Ara, retornant amb els senesos a l'art antic, havien de trobar el seu cànon, que en Cennino fixa, per l'alçaria, en vuit caps i dos terços de cap, més la seva distribució ·ns farà comprendre aquest emmotllament de les figures del Trescents, tant caracteristic de l'epoca.

«La cara—diu—se divideix en tres parts: una part el cap, una altra ·l nas, una altra del nas a la barba. ¿La volem dibuixar tota, aquesta cara? Doncs desde ·l caire del nas a tot el llarg de l'ull una part, i una altra part desde ·l final de l'ull a l'orella; més entre orella i orella sols s'hi ha de comptar una cara, es a dir, tant sols tres parts.»[1]

Havent de copiar el natural en virtut d'aquest cànon, el natural s'esvania, quedant aquestes cares seneses parades, de llargs

1) «Il viso è diviso in tre parti: cioè la testa, una; il naso, l'altra; e dal naso al mento, l'altra. Dalla proda del naso per tutta la lunghezza dell'ochio, una di questa misura: dalla fine del occhio per fine all'orecchio, una di queste misure: dall'un occhio all'altro, un viso per lunghezza.» (C. LXX.)

ulls i nassos tenint quelcom de la mascarilla d'una testa antiga.

Per a lo restant de la figura, dóna una part desde la barba al final del coll, tres desde la forquilla del coll a la boca del cor, tres desde ·l ventrell al llombrigol, tres desde ·l llombrigol a l'arrancada de la cuixa, sis desde la cuixa al genoll, sis desde ·l genoll al taló, i una desde ·l taló a la planta del peu.

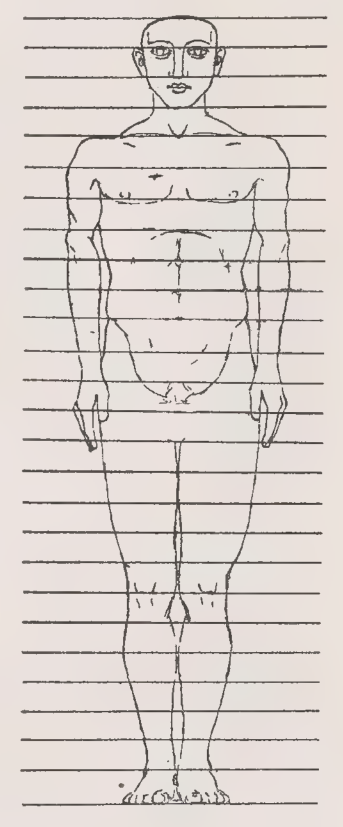


Fig. 8

Aquest motllo de fer figures era una regla d'obrador que sols podien ultrapassar els mestres d'empenta. Per a deslliurar-sen calia que arribessin els temps realistes, en els quals res se demana a les regles de l'art, i tot a la naturalesa. Ara manca sols dir que en Cennino Cennini ·ns ha donat solament les proporcions de l'home: les de la dòna no les dóna *perchè non ha nessuna perfetta misura;* delicada manera de treure-s de davant el model natural femení.

Aquesta norma de les proporcions del cos humà donada per en Cennini la traduim ara en figura aquí al costat, i ensems la *Santa Caterina* de l'iglesia subterrania o baixa d'Assisi, den Simó Martino, més amunt esmentada. Sens dubte hi ha diferencia entre la norma de l'un i la de l'altre. El gran mestre senès, per l'alçada que dóna an el cap, arriba just an els vuit caps per figura. En Cennini dóna, com sabem, vuit caps i dos terços. El Renaixement donarà nou caps, i creurà haver trobat el cànon den Policlet.

Donem aquí també ·l crani per a fer-nos carrec de la modificació que·l segle portava amb la seva divisió tripartita. El nas se reduïa, més la seva llargaria continuava amb la seva caracteristica de la gran epoca senesa.



Fig. 9. — Simó de Martino

Crec que éstic autoritzat per a dibuixar com dibuixo la llargaria del nas, perquè m'ho justifiquen, entre nosaltres, les nostres Madones desde les den Ferrer Bassa a les den Pere Serra. Aquesta caracteristica de l'escola senesa desapareixeria si, dintre de l'espai mitjà de la cara, hagués de posar, a dalt d'ell, les celles. Tal volta se'm podrà objectar que jo faig dir an en Cennino Cennini lo que ell no diu ni insinua, això es, que'l seu cànon siga'l senès, quan, al contrari, deixeble per dotze anys de l'Agnolo di Taddeo Gaddi, s'ha de creure que'ns dóna'l cànon florentí, giotesc, ja que d'Agnolo quasi's pot dir que fou l'ultim gran continuador den Giotto.

Responc que l'Agnolo 's fa censurar pel seu vulgar realisme[1]: així en Venturi 'u diu, i recorda l'elogi que'n féu en Vassari; més en Crowe i en Cavalcaselle estimaven exagerat lo que s'ha dit del realisme de l'Agnolo[2]. Ara recordi-s lo de més amunt respecte a l'influencia de l'Agnolo sobre 'l monjo Lorenzo, i veurem clar que amb el temps s'havien anat compenetrant les dugues grans escoles; compenetració natural, per quant la florentina i la senesa 's completaven; compenetració, com havem insinuat, tal vegada molt antiga.

Així, si ara fixem l'atenció en el Crist en la creu atribuït an en Giottino (aquest mestre de l'ultim terç del segle, al qual s'ha donat molta part de l'obra den Giotto i al qual s'ha pres tot pel silenci de l'historia i el desacord de la critica) i prenem aquest fresc del claustre de Santa Maria Novella de Florença com un moment de l'evolució giotesca que coincideix amb l'aparició en la nostra escola dels germans Serra, veurem com també 's pot estirar la qüestió de les proporcions de les figures fins a fer-les entrar totes en el cànon den Cennino Cennini.

Finirà 'l Trescentisme, fossin les que fossin les tendencies realistes de les escoles de Florença i Milà, dintre d'una corrent idealista pel que diu a la forma, com ens ho demostra 'l tecnic del segle, arribant fins arran del cànon grec.

Aquesta qüestió de les proporcions, en veritat, no guanya en interès an el que té per a nosaltres la del colorit.

Deixarem de parlar de lo molt que en Cennino Cennini diu del color considerat en sí mateix: en un temps en el qual encara continuaven els artistes fabricant-se els colors, això era per a ells molt important, i sobre aquest particular en Teofil i en Cennino Cennini fins se completen, i en els punts foscos i dificils fins devegades s'expliquen l'un per l'altre.

Explicada la tecnica artistica industrial (fabricació de colors,

---

1) Venturi: «Ripeteva volgarmente ciò che Giotto espresse con tanta nobiltà». — *Storia dell'arte italiano* (Milan, 1907), v. V, p. 816.

2) Crowe i Cavalcaselle: No hi veuen un exces «of realism as in Giovanni da Milano, none of the naturalism which Vasari's narrative would lead us to expect». — *A history of painting in Italy* (Londres, 1903), v. II, p. 240.

pinzells, carbons, etc.), obre en Cennini 'l capitol LXVII dient: «*Col nome della Santissima Trinità ti voglio mettere al colorire*», que es com dir: «Ara t'obriré l'arca santa dels preceptes del teu art»; i explica tot seguit com s'han de preparar les parets que han de pintar-se, ja que la pintura al fresc es «*el piu dilettevole lavorare che si faccia*»; raó de les grans superficies pintades al fresc pels mestres del Trescents, raó de les pintures nostres de Pedralbes.

Si haguessim d'ensenyar a pintar al fresc com ho feien els trescentistes, s'hauria de reproduir tot aquest capitol; més nosaltres sols li hem de demanar l'explicació de les pintures murals tal com les veiem. Vols pintar, com diu en Cennini, un cap de santa o de sant jove, o el de Maria Santissima? «Togli quanto una fava d'ocria scura (che sono di due ragioni ocrie, chiare e scure); e se non hai della scura, togli della chiara macinata bene, e togli un poco di nero, quanto fosse una lente, e mescola colla detta ocria. Togli un poco di bianco sangiovanni, quanto una terza fava; togli quanto una punta di coltellino di cinabrese chiara, — vermelló — mescola con li predetti i colori tutti insieme per ragioni, e fa il detto colore corrente e liquido con acqua chiara, senza tempera.» Amb aquest color, que a Florença nomenaven *verdaccio* i a Sena *bazzeo,* se dibuixaven i preparaven les figures. Ara es el cap que tractem de pintar. Preparat aquest, diu: pren el color de *verdeterra,* ben liquid, i «comincia a ombrare sotto il mento e più dalla parte dove dee esser scuro il viso andando ritrovando sotto il labbro della bocca, e nelle prode della bocca, sotto il naso; e dal lato sotto le ciglia, forte verso il naso; un poco nella fine dell' occhio verso l'orechio: e cosi con sentimento ricercare tutto 'l viso e le mani dove ha d'essere incarnazione. Poi va rifermando bene ogni contorno (naso, occhi, labbri, e orecchie) di questo verdaccio. Alcuni maestri sono che adesso, stando il viso en questa forma, tolgono un poco di bianco sangiovanni, stemperato con acqua: e vanno cercando la sommità e rilievi del detto volto bene per ordine; poi danno una rosseta ne' labbri e nelle gotte cotali meluzzine; poi vanno sopra con un poco d'acquerella, cioè incarnazione, bene liquida: e rimane colorito. Toccandolo poi sopra i rilievi d'un poco di bianco, è buon modo. Alcuni campeggiano il volto d'incarnazione, prima; poi vanno



Fig. 10. — Tomas Giottino

ritrovando con un poco di verdaccio e incarnazione, toccandolo con alcuno bianchetto: e riman fatto. Questo è un modo di quelli che sanno poco dell' arte; ma tieni questo modo, diciò che ti dimostro del colorire; però che Giotto, il gran maestro, tenea così»; que es com pintava en Taddeo Gaddi, deixeble: d'aquest ho va apendre i seguir son fill Agnolo; i d'aquest diu en Cennini que ell hò aprengué per una pràctica de dotze anys, els del seu aprenentatge.

«Prima abbia un vassellino: mettivi dentro, piccola cosa che basta, d'un poco di bianco sangiovanni, e un poco di cinabrese chiara, quasi tanto dell' uno quanto dell' altro. Con acqua chiara stempera ben liquidetto; con pennello di retole morbido, e ben premuto con le dita, detto di sopra, va sopra il tuo viso, quando l'hai lasciato tocco di verdeterra, e con questa rossetta tocca i labbri, e le meluzze delle gote. Il mio maestro usava ponere queste meluzze più in ver le orecchie che verso il naso, perchè aiutano a dare rilievo al viso; e sfummava le dette meluzze d'attorno.» Fixi-s bé l'atenció en lo que acaba de dir en Cennini, per quant ens ensenya com se pintava d'imaginació i no del natural adhuc les cares, donant-nos la raó de la semblança general de les figures i de l'esllanguidesa de la pintura de l'epoca. I tot seguit continua dient: «Poi abbi tre vassellini i quali dividi in tre parti d'incarnazione; che la piu scura, sia per la metà piu chiara che la rossetta; e le altre due di grado in grado più chiara l'una che l'altra. Or piglia il vassellino della più chiara», «sogli della detta incacarnazione, con le dita prenendo il pennello; e va ritrovando tutti i rilievi del detto viso. Poi piglia il vasellino della incarnazione mezzana, e va ricercando tutti i mezzi del detto viso, e mani e pie' e imbusto, quando fai uno ignudo. Togli poi il vassellino della terza incarnazione, e va' nella stremità dell' ombre, lasciando sempre, nella stremità, che'l detto verdeterra non perda suo credito; e per questo modo va' più volte sfumando l'una incarnazione con l'altra, tanto che rimanga bene campeggiato, secondo che natura'l promette. Guardi bene, se vuoi che la tua opera gitti ben fresca, fai che col tuo pennello non eschi di suo luogo ad ogni condizione d'incarnazione, se non con bella arte commettere gentilmente l'una con

l'altra». «Quando hai date le tue incarnazioni, fanne un' altra molto più chiara, quasi bianca; e va' con essa su per le ciglia, su per lo rilievo del naso, su per la sommità del mento e del coverchio dell' orechio. Poi» «con bianco puro fa i bianchi degli occhi, e in su la punta del naso, e un pochettino dalla proda della bocca, e tocca cotali rilievuzzi, gentili. Poi abbi un poco di nero», i amb ell «profila il contorno delli occhi sopra le luci degli occhi; e fa le nari del naso, e buchi dentro dell' orecchie. Poi togli in un vassellino un poco di sinopia» — roig, n'hi havia de fosc i de clar — «profila gli occhi di sotto, il naso d'intorno, le ciglia, la bocca; e ombra un poco sotto il labbro di sopra, che vuole pendere un poco più scuretto che il labbro dissoto. Innanzi che profili cosi i dintorni» «col verdaccio va ritoccando le capellature»; «poi» «con bianco va trovando le dette capellature»; «poi piglia un' acquarella di ocria chiara; va ricoprendo le dette capellature» «va poi» «ritrovando le stremità con ocria scura; poi con «ocria chiara e bianca sangiovanni, ritrovando i rilievi della capellatura. Poi col profilare della sinopia va ritrovando i contorni e le stremità della capellatura, come hai fatto il viso per tutto. *E questo ti basti a un viso giovane.*»

Passa tot seguit (capitol LXVIII) a explicar de quina manera ha de colorir la cara d'un vell, i diu: Faras lo mateix que has fet per a la d'un jove, «salvo che 'l tuo verdaccio vuole essere più scuretto, e cosi le incarnazioni». Si el vell ha de portar cabell i barba canosa allavores; «Quando l'hai trovato di verdaccio e di bianco col tuo penello di vaio acuto, togli in un vasellino bianco sangiovanni e un poco di negro mescolato, liquido,»... «va campeggiando barba e capellatura; e poi fa' di questo miscuglio un poco più scuretto, e vai trovando le scurità. Poi» «va spelando gentilmente su per li rilievi delle dette capellature e barba. E di questo cotal colore tu puoi fare il vaio» el grisall.

Ara es en el capitol LXXI ont trobarem la manera de pintar els vestits. Suposem, diu, que'l vulguis fer vermell: «togli del cinabrese, un poco di bianco sangiovanni: e questo sia l'un colore» «Gli altri due colori, fanne un chiaro, cioè mettendovi assai bianco sangiovanni. Piglia ora del primo» «e di questo chiaro, e fa un colore di mezzo, e ha' ne tre. Piglia ora il primo,

cioè lo scuro» «va' per le pieghe della tua figura ne' più scuri luoghi, e non passare il mezzo della grossezza della tua figura. Poi piglia il colore di mezzo; va' campeggiando dell' un tratto scuro all' altro e commettendoli insieme, e sfumando le tue pieghe nelle stremitta delli scuri. Poi va' pure con questi colori di mezzo a ritrovare le scurità dove dee esser il relievo della figura, mantenendo sempre bene lo gnudo. Poi piglia il terzo colore piu chiaro, e per quello medesimo modo che hai ritrovato e campeggiato l'andare delle pieghe dello scuro, cosi fa' del rilievo, assettando le pieghe con buon disegno e sentimento, con buona pratica. Quando hai campeggiato due o tre volte con ogni colore (non uscendo mai del proposito de' colori, di non dare nè tôrre» — treure — «il luogo dell' un colore all' altro, se non quando si vengono a congiugnere), sfummali e commetteli bene. Abbi poi» «ancora color piu chiaro, ch' è 'l più chiaro di questi tre; e va' ritrovando, e biancheggiando la sommità delle pieghe. Poi» amb «bianco puro, va' ritrovando perfettamente tutti i luoghi di rilievo. Poi va' con la cinebrese pura, e va' pe' luoghi scuri, e per alcuni ditorni; *e rimanti il vestire fatto per ordine»*.

Com s'han de pintar les montanyes, ho explica en el capitol LXXXV: «fa' un colore verdaccio, di negro una parte, d'ocria le due parti. Digrada i colori» «di bianco» «e da' loro quella ragione che dai a una figura di scuro o di rilievo». El pintar arbres, herbes i verdura, ho explica en el capitol següent, això es: «metti prima il corpo dell' albero di nero puro», «e poi fa' un grado di foglie di verde scuro, o pur di verde scuro, chè di verdeterra non è buono». «Poi fa' un verde con giallorino, che sia più chiaretto; e fa' delle foglie meno, comminciando a ridurti a trovare delle cime. Poi tocca i chiarori delle cime pur di giallorino, e vedrai i rilievi degli albori e delle verdure; sua prima, quando hai campeggiato gli albori di negro in pie', e alcuni degli alberi, e buttavi su le foglie, e poi i frutti: e sopra le verdure butta alcuni fiori e uscelleti».

Ara, diu en el capitol CIII, tornarem a parlar del colorit, puix ha anat donant, fins a arribar à dit capitol, raó del pintar a l'oli i de la manera d'emplear l'or, etc., això es, del colorir en mur o colorir en taula, *o vero ancone, ch' è la più dolce arte e la più netta*

che abbiamo nell' arte nostra. Tant es així, que no arribarà a esser tant perfet pintor qui de pintar en paret passi a pintar en taula, com qui de pintar en taula passi a pintar en paret; i 's posa a ensenyar-ho en el capitol CV en nom de la Santissima Trinitat i de la Verge Maria; més fins que arriba an el capítol CXLV va parlant de la manera de fer la cola, d'enguixar i d'entelar les taules, qualitat de la fusta, etc., dibuix de les imatges o ancones (icones), fondos d'or llisos, picats o de relleu, vestits del mateix i de les seves qualitats, imitació de llanes, velluts i sedes. Havent, per fi, arribat, amb la gracia de Déu, an el capitol CXLV, diu:

«Ed è vero che il colorire della tavola si fa proprio come ti mostrai a lavorare in fresco»; per lo qual no troba necessitat de repetir lo que ja ha dit: totes les diferencies radiquen en la major finura dels colors i del treball, en la major pulcritut de la mà d'obra. Emperò hi ha alguna cosa per notar. — Diu que s'ha de començar d'aquesta manera: «Abbi un poco di verdeterra con un poco di biacca — blanquerosa — e danne due volte sopra il viso, sopra le mani, sopra i piè, e sopra ignudi». I, aquesta entonació verda, vol que de cap manera 's deixi de veure, sinó que sempre 's transparenti per medi de l'encarnació «che il verde, ch'è sotto le incarnazioni, sempre un poco traspaia». Respecte a perfilar les fesomies, diu: «profila gli occhi di sopra un profiluzzo di nero, con alcun peluzzo (come istà l'occhio), e le nari del naso. Poi togli un poco di sinopia scura, con un miccino di nero; e profila ogni stremità di naso, d'occhi, di ciglia, di capellature, di mani, di piè, e generalmente d'ogni cosa, come in muro ti mostrai; sempre con la detta tempera di rosume — rovell — d'uovo». (Capitol CXLVII).

Parla, en els dos capitols següents, de la manera de colorir un mort o un ferit, manera que, després de lo dit, ja s'endevina; i en el capitol CL 'ns explica com s'ha de pintar l'aigua o un riu amb peixos o no, d'aquesta manera:

«Quando volessi fare un'acqua, un fiume, o che acqua tu volessi, e con pesce o senza, in muro o vero in tavola; in muro, togli quel medesimo verdaccio che aombri i visi in su la calcina; fa i pesci, aombrando con questo verdaccio pur sempre l'ombre

in su' dossi; avvisandoti che' pesci, e generalmente ogni animale irrazionale, vuole avere il suo scuro di sopro e 'l lume di sotto. Poi, quando hai aombrato di verdaccio, biancheggia di sotto di bianco sangiovanni, in muro; e in tavola, con biacca: e va facendo sopra i pesci alcuna ombra del medessimo verdaccio, e per tutto'l campo. E se volessi fare alcuno disvariato pesce cardalo d'alcune spine d'oro. In secco — això es, en la pintura mural — cal donar puoi a distessa, *per tutto 'l campo, verderame ad olio;* e per questo modo ancora in tavola. E se non volessi fare ad olio, *togli verdeterra o verde azzurro, e cuopri per tutto egualmente;* ma non tanto, che non traspaia sempre pesci e onde d'acqua; e, se bisogna, le dette biancheggiale un poco in muro con bianco, e in tavola con biacca temperatta. *E questo ti basti al fatto del colorire».*

Deixarem de parlar dels capitols següents, molt interessants tots per la tecnica artistica industrial, verniços, etc., i copiarem el CLXXVII, que'ns dóna la raó d'aquests fondos verdosos de les pintures murals, propries del segle, per lo qual tant en gran se troben en els monuments pictorics del segle XIV.

«Alcuna volta si lavora in camera — les del Palau dels Papes d'Avinyó, novellament descobertes — o sotto logge o poggiuoli: che tutte le volte non si lavora in fresco: però che' l trovi per altro tempo smaltato e vuoi lavorare in verde: per tanto togli verdeterra» «e danne» «per tutto il campo due o tre volte»: diu a continuació com podrà dibuixar-hi sobre, com ha d'igualar el camp verd, etc., i acaba dient: «E nota che questo tale lavoro tu puoi anche in verde lavorare in tavola, e ancora in muro in fresco...».

Tot lo que segueix fa referencia a la manera de treure caratules de persones vives, i d'altres parts d'elles, d'animals, etc.

Llegint sense fer atenció a lo copiat, se'n treu l'impressió de que res nou hi ha en el *Llibre d'Art,* den Cennino Cennini: fins ens podem figurar que llegim no ja en Teofil, sinó l'Heracli. No: hi ha un principi nou: el de l'esfumar, el de difumir els colors, que havia de portar, més dejorn o més tard, al seu empastament; i es aquest particular el que un recerca davant dels quadros dels grans mestres, ja que no's pot negar que no hi hagi, moltes vegades, modelacions, o assaig de modelació pel color.

Deixant de costat que en això hi pugui haver qui·s demani el que ha d'esser un quadro del Trescents pintat de la manera empirica ensenyada pels seus tecnics, se·ns dirà que tot ho podia esser menos un trassumpte del natural. S'ensenyava, se deia, que per a ben dibuixar calia anar al natural; però no·s deia res d'això per a ben pintar. La pintura a l'ou, dels colors preparats amb l'ou, procediment del temps, el qual explica en Cennino Cennini més d'una vegada, certament necessita de molta mestria per a ben modelar, no sols per secar-se rapidament la pinzellada, sinó perquè no permet que aquestes se rebreguin gaire perquè ·ls colors s'embruten. En una paraula, per a sortir-ne bé s'ha d'esser repentista, per a produir una d'aquestes obres tant clares i polides com són les més escullides de l'escola catalana, per a no esmentar les extrangeres, que no estan a la vista de tothom. Per a mi, això explica aquest pintar amb recepta, que fa de tot punt innecessari ·l model i el maniquí. Hem de repetir, per lo tant, lo que hem dit ja desde Heracli: faci-s el dibuix d'una figura romanica, gotica, trescentista, i pinti-s amb estricta subjecció a lo ensenyat per l'Heracli, en Teofil o en Cennini, i tindrem una imatge exacta dels dits temps.

En Cennini no es tant meticulós com l'Heracli: deixa ja alguna llibertat a l'artista. Es que la mà d'aquest ja ha progressat molt; el món de la pintura s'ha fet ja la mà; aquesta cerca ·l modelat, més escapa de modelar per raó del vehicol; l'ou el lliga: el dia que l'oli i el seu maneig el substitueixi, donarà tal correguda que·ls anys se tornaran segles en el progrés pictoric.

¿Qui, coneixent els ensenyaments den Cennino Ceninni, se meravellarà ara, davant de les pintures den Ferrer Bassa, dels seus fondos verds? ¿Qui, de que continui, fins en les obres dels primers quatrecentistes, l'ombrejar verdós de les encarnacions? ¿Qui demanarà raó an en Pere Serra de la verdor dels rostres, del to malaltiç de les nostres Madones, sabent que aquesta entonació s'ha de transparentar per entremig del to de l'encarnació? No·u exigeix, no·u prescriu, no·u ensenyen els mestres tecnics i practics del temps? No·u trobem en el llibre den Cennino Cennini?

Qui vulgui judicar una pintura del Trescents, té en en Cenni-

ni el *Llibre de les lleis*. Per aquesta raó l'hem donat a conèixer, com hem donat a conèixer els de l'Heracli i en Teofil, i per no esser conegut més que dels pocs erudits de la pintura entre nosaltres. Es molt possible que més d'un n'hagi parlat: jo, per confusió meva, diré que no·m recordo de qui l'hagi posat a contribució per a explicar les condicions pictoriques d'una taula del Trescents. Com aquestes no són sobreres en lloc, repeteixo que, qui se·n vulgui donar raó, no té més que imaginar-se-les pintades com diu en Cennino Cennini.

Parla, el nostre mestre, més d'una vegada, de la manera de pintar sobre pergamí, però no de la miniatura. I, per a què parlar-ne? La manera de pintar en gran es propriament la manera de pintar en petit: la grandaria serà causa de simplificacions, de res més. Ara, quan el procediment pictoric no té per basa ·l modelar, sinó l'ombrejar, i aquest se redueix a la menor expressió, a la linia pura, l'obra gran sembla una gran miniatura; i aquest es l'efecte de les grans obres trescentistes. No hi havia, doncs, el perquè parlar de l'art del miniaturista. Aquest art progressa també extraordinariament dintre del segle, i, per gran sort, els seus progressos els podem anar seguint, perquè se·ns han conservat prou llibres miniats, i fins podem començar a parlar de la nostra pintura trescentista amb un continuador del mestre Raimond.

CAPITOL II

ELS TRESCENTISTES CATALANS ABANS DE PEDRALBES

LA MINIATURA

EL MISSAL DE SANT CUGAT

Quina empenta donà a la nostra miniatura el mestre Ramon o Raimond de Sant Sadurní sobre el Roine?

Aquesta qüestió sorgeix per sí mateixa: tant aviat en sdonem compte de l'importancia artistica de la *Biblia de Vic*, es aquesta obra tant superior a tot lo nostre conegut, que tot seguit se desitja saber quina trascendencia tingué en la nostra pintura, o al menos sobre 'ls nostres miniaturistes.

Per a satisfer i satisfer-nos, malhauradament ens trobem amb una gran penuria de monuments, més per sort ens-e n'ha quedat un, la qual filiació no es dubtosa, encara que'u siga 'l seu temps, per quant, com anem a veure, de la mateixa manera 'ns podria cloure 'l segle XIII que inaugurar-nos el segle XIV.

Tenim en el nostre Arxiu Nacional un *Missal de Sant Cugat*, catalogat amb el núm. 24; i d'aquest *Missal* són totes les miniatures que ara veurem. Per a establir la seva filiació, no tenim més que veure 'ls enquadraments de les mateixes, tant caracteristiques del segle XIII, i de la *Biblia de Vic*. Recordi-s que hem dit que, bo i tot admetent que tal manera d'enquadrar pugui esser propria dels miniaturistes del Nord de França, el mestre Ramon els donà un vol i una tendencia que no tenen rival. Ara, en el *Missal de Sant Cugat*, no trobem aquests marcs tant curiosos: són,

diguem-ho així, menos brugits, més maciços, més pesats, com ho són totes les *drôleries*, que diuen els francesos, que les adornen, com resultat de l'art d'un deixeble que no val el mestre, i d'un art d'importació, o no ben assimilat. Noti-s que les figuretes desapareixen, com si fossin dificils an el miniaturista; i els aucells quasi bé sempre 'ns donen un tipu de becarda més o menos ben paregut.

Si lo dit no basta per a la filiació artistica del *Missal,* prengui-s en compte les seves lletres ornamentals pures: aquestes fins ens durien dintre del segle XIII, per esser la llur ornamentació i composició francament romaniques; més hi ha que observar que pel primer quinqueni del segle XIV, dintre del qual veiem que's posa 'l *Missal de Sant Cugat,* l'art romanic no era encara un art mort entre nosaltres, i menos ho havia d'esser com miniatura, donat que aquest art, per la seva naturalesa, havia d'esser, com ha sigut sempre, fermament tradicionalista.

Vegi-s més endavant, emperò tot seguit del *Missal de Sant Cugat,* els enquadraments de les miniatures del *Llibre de privilegis de Mallorca,* que tenim al davant, i que veiem com una lliberació espiritual de les formes macices dels quadros del segle XIII. Els rinxols caracteristics no hi manquen, com caragolant els llistons que decoren la miniatura lliurement, sense tancar-la. Hi ha en aquestes un esperit decoratiu nou, qualsevol que sigui la raó de la llur evolució, i això haviem de fer notar, per quan ens-e sembla que enclouen el *Missal de Sant Cugat,* i d'un costat la *Biblia de Vich,* i de l'altre 'l *Llibre dels Privilegis de Mallorca.*

Més clar no parla 'l calendari del *Missal:* de les festes commemorades no'n veiem cap que pugui servir-nos per a fixar una data: els sants commemorats tampoc parlen.

En quan a la paleografia, hi ha que observar que les lletres de filigrana, de vermelló i blaves, que tant gran desenrotllament radial prenen a mitjans del segle, són encara en aquest *Missal* poques en nombre, de fils sempre verticals i poc o gens espargits, tenint els ulls de les lletres lleugera i lliurement ocupats, com es de veure en els exemples accidentals que'n donem. I, pel que toca al caracter de la lletra, aquesta, el mateix pot esser del segle XIII que del segle XIV: com lletra monacal, tingué sempre poques

variacions. Doncs, per tot lo dit, i per aquell cop d'ull que sense més ni més ens dóna raó de coses que no podem assegurar positivament, repeteixo que crec trobar-me davant d'un missal del primer terç del segle XIV, poc més o menos.



Fig. 11

Encara tal vegada siguen significatives de la seva data les circumstancies que concorren en les miniatures de les figures 11, 12 i 13 ont tenim per tres vegades un sacerdot dient missa sobre una taula d'altar sense respatller, això es, sense retaule. ¿Es que volem treure, d'aquesta circumstancia, que encara no tenien rera-taula els nostres altars? No: els havem admès pel segle XIII i els mantenim pel segle XIV. Però això no vol dir que, introduida la novetat del retaule, de correguda se n'anessin a posar-ne en els altars que no'n tenien, ni que no's posés altar sense retaule. L'unica conseqüencia que vui treure de la concordancia de les tres miniatures, les tres dintre d'un mateix *Missal*, es que encara pel seu temps no's faria extrany la taula de l'altar sense retaule, raó per la qual el miniaturista, fins per a estalviar-se feina, deixa de representar-lo. Aquesta conclusió, per modesta que siga, crec que té importancia per a la data del *Missal*, puix de trobar-nos en epoca plena de retaulisme, no es de pensar que'l miniaturista, per cap de les raons dites, hagués deixat de representar el retaule,



Fig. 12

i no es de citar el fet que ja veurem en el *Missal major de Sant Cugat*, ont en plena epoca de retaules, s'hi troben miniatures consemblants en les quals ara hi ve, ara no, darrera de la taula el retaule, perquè ·l fet de representar-s'hi aquest a voltes indica la raó de deixar-lo de representar per economia de temps, no sense autorisar el suposit de que de retaules encara potser no se·n pintarien sinó per als altars majors.

Si podem prevaldre-ns d'esser l'art del miniaturista, més que tot altre art plastic, un art de tradició, podriem senyalar, com epoca fixa del *Missal*, la de l'abat de Sant Cugat, en Galceran de Llobet, que va del 1334 al 1339, per raó de lo que d'ell escrigué ·l monjo Moxó en les seves *Memorias históricas del Real Monasterio de S. Cucufate del Vallés* (Barcelona, 1790), això es, que «fou un dels que principalment contribuiren a fer més i més il·lustre i famós nostre Monestir, procurant que·ls seus individus s'instruissin en moltes ciencies, sense ·l qual coneixement haurien estat poc utils a la societat. Ell volgué que dintre del recinte de sos claustres hi hagués escoles per a diferents rams d'erudició i literatura, aplegà mestres habils que les regentessin, aplicant lliberalment els fondos del Monestir per a premiar-los amb un honorari corresponent.» — «Animats amb el zel i vigilancia de tant savi Prelat, floriren per molt temps en nostre Monestir els bons estudis, i tinc motius per a pensar que les nostres escoles eren freqüentades per individus d'altres Cases de la Provincia.»[1]

Llastima que en Moxó, ben enterat, per lo que diu, de l'obra den Llobet, no·ns l'hagués esmenuçada, puix allavores tal vegada hauriem tingut coneixement dels escriptors del Monestir i per ells arribariem al coneixement de l'epoca fixa dels seus missals i potser dels seus miniaturistes i de les seves produccions, per tants titols interessants.

Mereixen les nostres miniatures encara esser notades com indici de temps del cerimonial de l'altar, del tot d'acord amb lo preceptuat en el *Ritual*, del mestre Guillem Durand, mort a les darreries del segle XIII. Preceptuava aquest que s'havien de posar

---

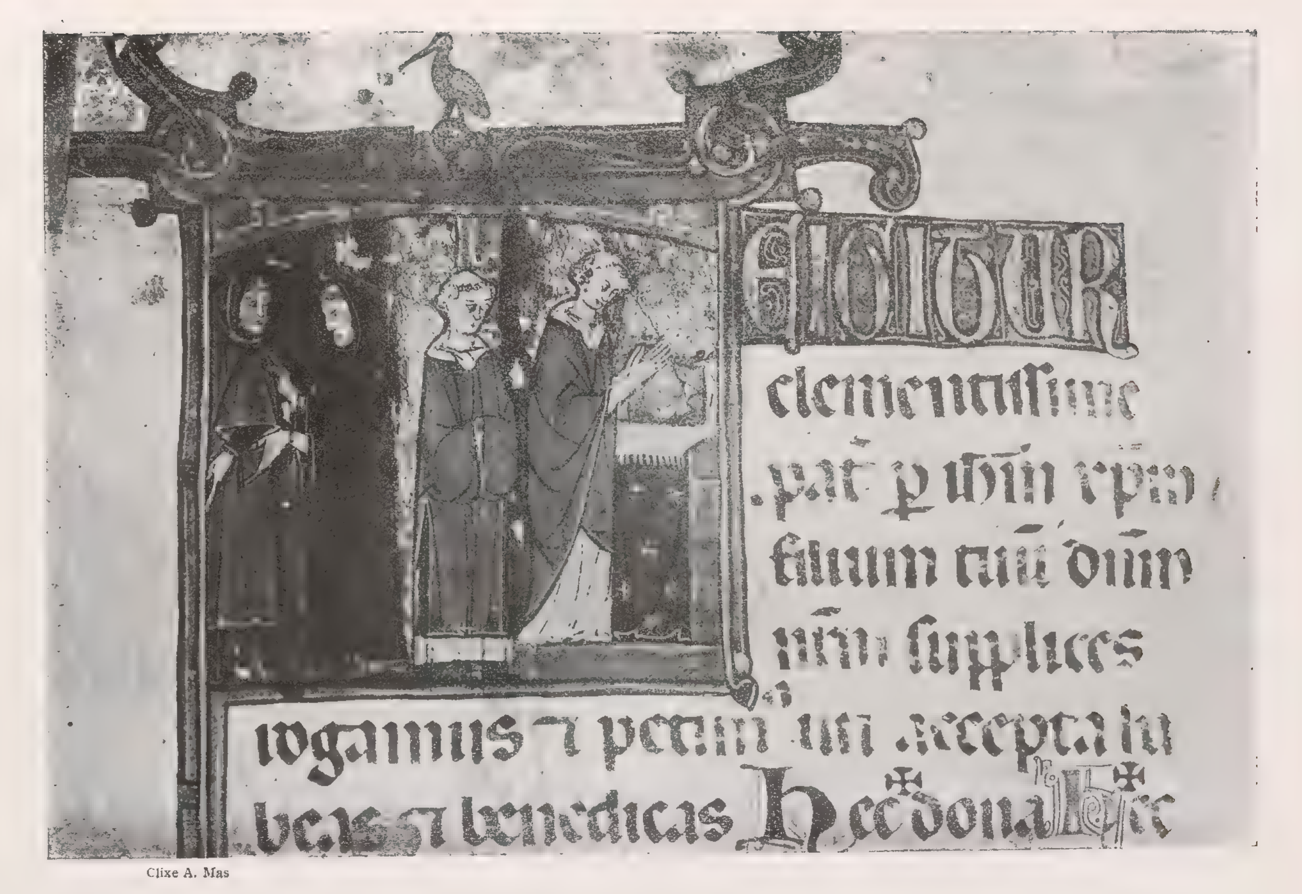
1) Peray: *Monografia históricb-descriptiva de Sant Cugat del Vallés* (Barcelona, 1908), p. 42.

en els angles de l'altar, en la fig. 11, en els de baix de la taula, dos candelers «per a significar el juli dels dos pobles que jubilaren per raó de la nativitat de Crist, amb petits ciris encesos i en mig d'ells la Creu». Aquest es tot l'ornament de l'altar preceptuat per en Durand, qui ja no posa damunt de l'altar altra cosa més que·l llibre dels Evangelis. Tot això, que es ben sapigut, ho recordem per a que·s vegi com el *Missal* del qual parlem no·l podem posar per cap motiu gaire endins del segle XIV; més sense oblidar lo que ja tenim dit d'esser l'art del miniaturista un art tradicionalista, per lo mateix que, quan no·s practicava dintre de les cel·les monacals per al servei de monestirs i iglesies, no servia per a il·luminar llibres profans, puix que per al llibre profà encara estava en els seus començaments l'escola laica que reclutava ·ls seus miniaturistes entre ·ls seus famosos mestres pintors.

Qualitats de dibuixant se n'han de regonèixer en el mestre del *Missal menor de Sant Cugat;* i aquestes qualitats, sens dubte de marca, han sigut la causa de que·ns hagi arribat mutilat el *Missal,* per quant de tot relleu s'haurien posat, en les grans miniatures del cànon, el Pare Etern i el Crist clavat a la creu en mig de sa Mare i Sant Joan, que jamai se deixaven ni·s deixen de posar en els missals, i de les quals havem donat i donarem encara més exemplars. El cànon comença al foli 96; però la mà artistica o piadosa que mutilà ·l *Missal* se·n va dur tot un quadern, que comprèn els folis 81 al 95 inclusius. Per aquesta raó estem faltats del més terminant document que·ns hauria servit per a jutjar pel dibuixant qui era·l mestre del *Missal menor de Sant Cugat.*

Vegi-s si no es de doldre-ns per lo que resulta de la miniatura del *Te igitur* amb que comença ·l cànon, del foli 96, fig. 13. Aquesta es la miniatura més correctament dibuixada de totes les del *Missal,* i la més gran; i no·s pot negar que no·ns resultin les figures elegants, i·u són tant més perquè resulten dibuixades amb una mà lleugera i segura de lo que fa.

Interessa també aquesta miniatura, al menos per a mi, que no puc explicar-me-la, per la seva composició. A la dreta hi tenim els oficiants dient el cànon, no veient-se damunt de la taula o altar més que·l calze. A l'esquerra, un monjo negre, com



Clixe A. Mas

Fig. 13

si tragués de prop l'altar o de l'iglesia a un popular de *saig gris* amb la caputxa posada. Estirant la cosa podriem creure si no era que·s tragués a l'home incapacitat per a rebre ·ls beneficis del sacrifici, ja que aquest, com diu el cànon, era ofert a dit efecte per aquells *quorum tibi fides cognita est, et nota devotio*. En fi, qui més hi sapiga que més hi diga: jo faig sols notar una composició que·m sembla significativa d'algun costum del qual no tinc esment.



Fig. 14

El fons de la miniatura es d'or, i el celebrant i l'escolà de sotana blanca. El primer amb dalmatica blava, i el segon amb *saig gris* amb voltes vermelles.

Notable es també, per la seva composició, la miniatura que il·lustra ·l *Prefaci* de la missa, fig. 14.

Dintre de l'ull de la P del *Per omnia sæcula*, etc., amb que comença ·l *Prefaci*, s'ha representat el triomf de l'Iglesia sobre la Sinagoga. El cant de triomf del *Prefaci* es certament el cant de triomf de Crist o de l'Iglesia sobre la Sinagoga, que, com de costum, se la representa embenats els ulls per a excusar la seva cega obstinació, deixant caure les Taules de la Llei; de l'altre costat de la creu, coronada per un disc que enclou l'anyell diví, hi ha un papa vestit de blanc i amb dalmatica de castanya clara, aixecant

a l'aire amb sa dreta un calze d'or, i portant amb l'esquerra la creu pontifical de verd. La creu del mig es blava i el fons d'or. La Sinagoga va de blau, amb mantell com el del papa.

Ara, com composició de major empenta de totes les del *Missal* (vegi-s figura 15, foli 74), la del Juí final.



Fig. 15

Crist assegut en el trono de la seva gloria, o sia sobre un arc de color de carn que ressalta sobre un fons d'or; i a dalt hi tenim dos angels, un a cada costat de Crist, amb els improperis, la creu, la llança i la corona d'espines. A baix dos agrupaments de figures nues, els ressucitats, als quals criden d'un costat i altre dos angels tocant grans trompes. Aquests angels van de blau, les llurs corones són de vermelló i les dites trompes de color verd. Els angels del cel, blancs, les ales liles i els nimbes vermells.

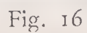
Aquesta composició, si no n'es treta, podria molt bé servir per a decorar un gran pany de paret. Té·l caracter i la simplicitat d'una gran pintura mural, i està molt ben entesa la col·locació dels angels trompadors per a separar netament el cel de la terra i donar an aquell gran relleu per la major grandor de les figures. Però aquesta gran composició, com la del *Prefaci*, no té·l dibuix elegant i lleuger del *Te igitur*.

Trobem aquest dibuix en algunes altres miniatures, encara que no amb totes les seves qualitats.

A l'*entrada de la Verge i Sant Josep a Jerusalem* (vegi-s fig. 16, foli 5), hi ha ingenuitat i proporcions, fòra ·l gros cap

del sant, que no s'explica sinó per aquesta desinvoltura en el fer, tant propria de la figuració durant tota l'Edat mitjana.

Aquesta disposició pels caps grossos la tenim també a la miniatura de *la Nativitat*, en la qual veiem la Verge dintre del llit (vegi-s figura 17, foli 5), assistida per la seva criada, que li presenta Jesús nat, nuu i beneïnt la seva mare; escena inspirada en els Evangelis apocrifs que tant populars foren durant tota l'Edat mitjana.


Fig. 16

També es ben propria del temps i de la dita desproporció la miniatura de la Verge ajeguda donant mamar al seu fill, primera forma d'aquestes Verges o Mare-de-Déus de la Llet, que tant bells monuments pictorics han deixat dintre la pintura catalana del Trescents i que més endavant veurem.

Jesús a l'estable, rodejat de sos pares i escalfat pel bou i la mulaça, no hi podia mancar (fig. 19, foli 6,), i es de remarcar Sant Josep portant el cartabò de fuster, que per la seva forma de T ens donava la de la tau o creu ont fou Jesús crucificat.

Totes aquestes miniatures ressalten sobre fons d'or, i el colorit, sempre vigorós, ens dóna arreu en els vestits aquell color

de castanya, ara més clar, ara més fort, que havem ja remarcat en altres.

L'*Adoració dels Reis* (fig. 20, foli 8), es llastima que siga tant petita. Es de les dibuixades i colorides *ab amore*. Té moviment, i tenen intenció tots els personatges. Els Reis, si fossin vinguts més grans, ens haurien donat datos indumentaris més aprofitables, puix les classes de robes que vesteixen resultarien amb gran aventatge per al coneixement dels teixits del temps.



Fig. 17

Quan un se troba davant de tant gentil miniatura, la que donem ara amb la fig. 21, foli 209 voltat i modern (perquè la foliació del *Missal* acaba amb la plana 192) no s'explica. Aquí tenim un angel presentant, crec a Sant Josep, una filacteria, en la qual bé·s llegeix *In Anuntiatione Beatæ Mariæ*. El fons no es d'or, sinó blau. El sant va de tunica verda amb esclavina de castanya clara. Els braços de l'angel són de vermelló. Els limbes, d'or. Un aspecte nou de colorit, que, unit amb els rinxols del cabell i barba, ens fa pensar en una altra mà. Noti-s lo que ja havem dit, que aquesta miniatura s'escau fòra de la foliació del *Missal,* en fulls afegits.

L'*Anunciació* la tenim (fig. 22, foli 114) dintre del cos del *Missal,* en el foli 114. Mereix notar-se que·l limbe de la Verge es blau, i de vermelló el de l'angel. Aquest porta ·l vestit de castanya, el mantell de blau i les ales de color verd; colors que·l miniaturista va així mateix emplear per a donar de blau el vestit de la Verge i de castanya·l seu mantell.

Si volem acabar amb les escenes de la Verge, encara podem citar l'*Ascensió del Senyor* (fig. 23, foli 60) i la de la *Mort de la Verge* (fig. 24, foli 140). Aquesta última es interessant pel seu colorit i factura. El llit de la Verge es blanc, i els plecs estan

perfilats de negre; però ·l seu bombat, sense modelar, està tacat per tons blancs i grisos sense esfumar, no resultant secs per raó de la llur tonalitat.

La Verge va vestida de color de xecolata vermellosa. Crist porta ·l vestit com la seva mare, i mantell blau.

La manera de tractar el llit ens ensenya que, si·l miniaturista pinta arreu els vestits d'un sol color unit, marcant els plecs per linies negres, no es que no fos capaç de fer-ho amb més art, sinó que·s conformava amb una manera de pintar i miniaturar tradicional, que, després de tot, li simplificava la feina.

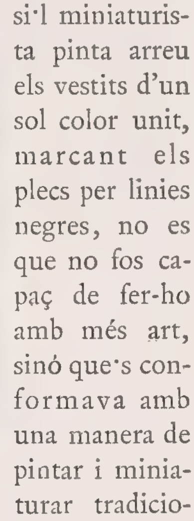


Fig. 18

Fem notar això perquè no s'entengui que tenim en la miniatura pintada pels miniaturistes (que quan feien miniatures els pintors murals o de retaule ja era altra cosa) tot l'art de la pintura. Aquesta, ont l'hauriem vista hauria sigut en les grans miniatures del cànon; però aquestes foren plagiades.

Finalment, dintre de l'ordre de representacions fins ara examinades, hem de fer notar la composició de la miniatura (fig. 25, foli 50) que·ns dóna *La Resurrecció,* presentant-nos l'angel amb palma verda rebent a les Maries i mostrant-los el sepulcre obert i buit. Aquí l'incongruencia està en donar-nos, dormint encara al peu del sepulcre, els soldats que·l guardaven, vestits i encaputxats de malla.

No es de rebutjar palesament la composició d'aquesta miniatura: dintre de l'epoca es ben entesa, i en una gran composició hauria sigut de bon efecte.

Fig. 19

Anem ara a veure unes quantes composicions que's troben en els oficis de certs sants.

Mai ha oblidat l'Iglesia al Proto-martre. La representació de la seva mort o martiri es antiquissima, i en el *Missal de Sant Cugat* la tenim al foli 101 (fig. 26.)

No's recomana certament per res la composició d'aquesta miniatura; emperò hi ha una recerca en el colorir. El sant, que no porta 'l seu vestit de diaca amb el qual se'l sol representar, sinó una tunica de color de xecolata vermellosa, té'l fons del seu limbe pintat de vermelló. Els seus matadors van: el del mig, de brusa del color del vestit del Proto-martre; els dels seus costats les porten verda l'un i de vermelló l'altre: colors vius, llampants, que encara ho són més que del natural per ressaltar sobre un fons d'or.

Fig. 20

El martiri del patró del convent de Sant Cugat està inclòs dintre d'una B de B*(eati)*. Aquí 'l miniaturista 'i posà molta més atenció que en l'anterior, i tenia per què fer-ho (fig. 27, foli 131.)

Després de tot lo que hem dit per a fixar l'edat del *Missal,* es clar que no es de menysprear el dato de presentar-se 'l magistrat, qui, sentat en el seu tribunal

dóna l'ordre d'execució del sant dintre d'un arc d'estil romanic, d'arc rodó; lo que de segur no hauria fet l'artista si hagués tingut por de censura per trobarnos ja dintre de l'epoca gotica. Quan encara les antigues formes arquitectoniques se guardaven, no s'havia d'estar lluny de les seves acaballes, puix s'entén que no podem veure aquí res d'erudició arqueologica, en la qual mai entraren els artistes mig-evals.



Fig 21

Il·lustra la festa del dia de Tots-sants una protessó (fig. 28, foli 155) pintada dintre de l'O*(nium Sanctorum)*, presidida pel papa, qui va en mig de dos bisbes. Encara que presideixi ·l papa, se veu que·s tracta d'una festa nostra, per quant els gonfanons porten les armes de la nostra ciutat o de Catalunya, la creu roja sobre blanc. Ara no sé dir res del per què surten de la casa del fons aquells diables negres tirant-se per les finestres com sortint del foc, puix estan pintades de vermelló. Com dato indumentari, mereix



Fig. 22

notar-se la tiara conica i els vestits dels gonfanoners, els quals van l'un de xecolata vermellós i l'altre de verd. El fons sempre d'or.

Finalment, tenim dintre d'una B un Sant Miquel sobre fons d'or amb vestit vermell, mantell blau i ales de lila (fig. 29), i un Sant Martí (fig. 30), que, encara que siguen de l'estil del *Missal,* per venir fòra de la seva paginació i esser d'un dibuix més baix, ens sembla que bé podrien atribuir-se a una altra mà.



Fig. 23

Cap de les miniatures que acabem de veure són de citar com obres d'art; cap d'elles se pot posar al costat, no de lo que's feia a l'extranger, sinó de lo que s'havia fet entre nosaltres. Després de les meravelloses miniatures de la *Biblia de Lleida,* semblava

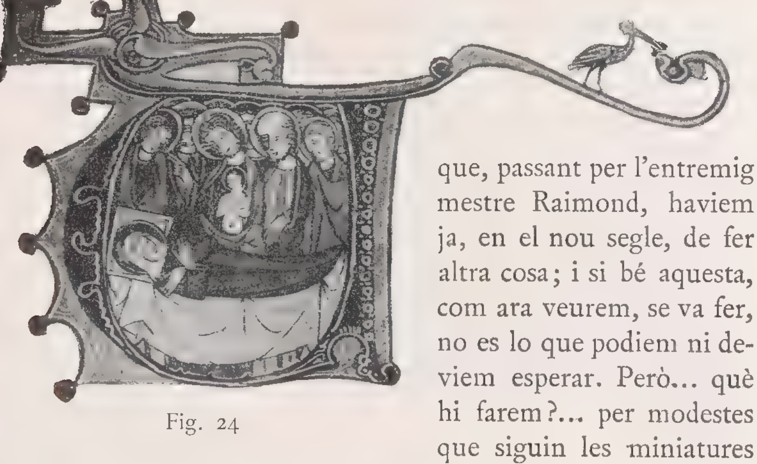


Fig. 24

que, passant per l'entremig mestre Raimond, haviem ja, en el nou segle, de fer altra cosa; i si bé aquesta, com ara veurem, se va fer, no es lo que podiem ni deviem esperar. Però... què hi farem?... per modestes que siguin les miniatures del *Missal de Sant Cugat,* ¿podien quedar arreconades quan sols per elles podem venir en coneixement de lo que aquí podiem fer



Fig. 25

en la gran pintura al fresc o en taula? No perquè tot lo nostre hagi d'interessar-nos hem de veure amb bons ulls l'obra del miniaturista de Sant Cugat; an ella ens hi porta no lo que hi ha, sinó lo que'ns reflecta lo que podien fer els pintors donats al gran art.



Fig. 26

Que haig de reputar el *Missal* com nostre, queda dit i, si no m'equivoco, fixat per raó dels enquadraments de les miniatures. Ara acabem de veure la commemoració pictorica de la festivitat de Sant Cugat, sant que tal vegada sols entre nosaltres ha sigut figurat; de manera que per aquesta raó no'ns pot restar dubte de trobar-nos davant d'una obra catalana.



Fig. 27

La part ornamental, o siguen les lletres d'adornament, tenen interès per a l'estudi del nostre art romanic. Res, en les que anem a veure, ens traeix l'influencia de l'art gotic; més ¡que lluny que'ns trobem de l'art ornamental de la *Biblia de Lleida!* Es lo propri d'un estil, quan desmereix, que la seva obra s'empetiteixi,



Fig. 28

i per igual la seva execució 'ns mostri el seu desmerit. La I (figura 31) que'ns dóna un nunci publicant indulgencies, es l'unica nota que trobem en el *Missal,* on la figura humana 's lliga amb l'ornamentació. Es veritat, com se veu per la fig. 32, que un reptil ens-e surt amb cap humà; més no té aquí la figura l'importancia que trobo en la I. ¿Hauriem de senyalar, precisament per aquest fet, pel desaparèixer l'entrellaç de la figura humana amb l'ornamentació, una influencia del nou art gotic, que mai fou partidari de tal maridatge? Jo diria que sí si trobessim en les altres lletres algun indici del nou art, alguna mostra de la seva nova flora.



Fig. 29

La S de la figura 33 es, sens dubte, dintre de les grans inicials, la més notable considerada en relació

amb l'estil decoratiu i artistic del *Missal,* i la més apta per a fer-nos veure la seva unitat, al temps que·ns mostra l'origen de les lletres propries del segle XIV, d'aquelles lletres filigranades amb cent cames en tots sentits. Aquí les veiem clares, aquestes irradiacions caligrafiques del segle XIV en el seu origen macices, com he dit, en opinió meva, treballades en fusta. No hi ha més que reduir-les a fils, i entrebancar-les i radiar-les arreu, per a que·ns-e surtin les belles inicials roges i blaves de la caligrafia de la segona meitat del trescents.

En les lletres menors l'invenció no es gran cosa; més aquestes ens donen, així mateix, raó del ple dels ulls de les inicials de l'epoca gotica, perquè fins la monotonia que ara trobem surt més endavant (figs. 34 i 35). Però, amb tot i això, mereixen estimar-se aquestes majuscules per esser rares dintre de nosaltres i trobar-nos conservant un sistema decoratiu durant tant llarga tongada de temps.

Respecte de llurs factura i color, hem de dir que·l treball no té tota aquella precisió i justesa propria del miniaturista. No·ns trobem davant d'un treball pictoric com el que aviat veurem, per quant tal volta ·l miniaturista no era un pintor al fresc i en taula tant fet o de tanta categoria; però lo que sí que, pel treball de pinzell que revelen els enquadraments,

Fig. 31



Fig. 30

això es, pels tocs impressionistes d'efecte a distancia, no's pot dubtar que li era, an el miniaturista, facil el dibuix de figura i la composició pictorica.

EN FERRER BASSA I EN ROMEU DES POAL

Un gran nom apareix, a l'historia de la pintura mig-eval catalana, l'any 1333: el den Ferrer Bassa, cap i mestre de l'escola catalana trescentista. En ell hi hem de regonèixer el mestre i fundador; en ell hem d'estimar l'home que, rompent els antics motllos, ens en dóna de nous, fins anant-los a cercar a l'extranger, a la nació mare de les belles arts mediterranies. ¡Quant no es de sentir que tractant-se de tant gran home, d'un home per a nosaltres tant gloriós, encara que fins avui desconegut, sapiguem tant poc de la seva vida i no tant gran cosa com voldriem saber de la seva obra!



Fig. 32

L'home que en l'any 1333 mereixia del seu rei, l'Alfons IV, que li encarregués l'iluminació dels *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya,* havia d'esser un home de reputació ja feta, un miniaturista de primera força: en un mot, el primer miniaturista del nostre temps. Però, d'aquest miniaturista, ¿ne coneixem altra cosa que l'ordre de treball del rei d'Aragó? Aquesta diu:

«Alfonsus Dei gracia rex Aragonum, Valencie, Sardinie et Corsice, comes Barchinone, fideli suo Petro Augustini tenenti locum thesaurarii nostri, salutem et graciam.

Cum dilectus consiliarius noster Raimundus Vinaderii

legum doctor fecerit nobis fieri quendam librum in quo sunt scripti *Usatici Barchinone et Consuetudines Cathalonie*, quem quidem librum depingi volumus estorialiter per Ferrarium Bassa pictorem, qui jam ipsum incepit depingere, ideo vobis dicimus et expresse mandamus quatenus conveniatis vos cum dicto Ferrario, et faciatis cum ipso ut dictum librum nobis quam cicius poterit depingat, solvendo sibi id quod pro precio dicte depinccionis cum eo coveneritis. Et hoc nullatenus differatis.

Datum in Montealbo .v. idus Augusti anno Domini .mcccxxx. tercio sub nostro sigillo secreto»[1].

Fig. 33

Que'l treball encarregat an en Ferrer Bassa 'l va complir, ho sabem per un altre document també conservat en el nostre Arxiu nacional o de la Corona d'Aragó, que no es sinó l'ordre de pagament de doscents sous per dit treball, donada pel rei al trobar-se a Terol el dia 15 de Febrer de l'any 1334[2].

Dels documents citats no resulta sinó que, en 1333, al 9 d'Agost, se trobava ja pintant, en Ferrer Bassa, o historiant, com allavores se deia, els *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya;* que'l rei donava pressa per a que aquest treball s'acabés; i que per tot l'any hagué de pendre fi, ja que'l 15 de Febrer de l'any 1334 se li pagava.

Tot lo que podem dir den Ferrer Bassa,

1) Rubió i Lluch: *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval* (Barcelona, 1908), I, LXXXVIII.

2) Obra i lloc citats.

d'abans de 1333, queda dit; i tot lo que podrem dir de després d'aquest any no'ns dirà res en quant als anys desconeguts.

Un dia vaig creure que havia trobat en Ferrer Bassa per l'any 1315; més vingué després en Tramoyeres donant-nos a conèixer el ver nom del pintor valencià dit Jacomat, que no es altre que'l de Jaume Baso; i es clar que, desde aquest moment i per tractar-se d'un gloriós nom historic de la nostra pintura, no havia de creure que'l Ferrer de Baço del document que veurem pogués esser el del nostre miniaturista. De no esser així, i tenint en compte la concordancia de nom i de prenom, d'esser el de Ferrer un nom com propri molt poc usat i conegut, tant que fins crec que puc dir que no tinc coneixement de semblant Sant Ferrer, hauria entès que'ns trobavem davant d'un nom mal escrit.

Fig. 34

Ja que tenim un Baso conegut a Catalunya, i dels Baso valencians res se sab, fòra d'haver-se dit, el pare den Jacomart, Jaume, no creiem convenient deixar amagat dit document, encara que no tingui res que veure amb aquest llibre; document per altra part curiós, perquè, si ja'u es que'l Ferrer de Baso, ciutadà de Tortosa, hagués violat no més poc que tres noies (delictes pels quals, en lloc de castigar-lo, se'l perdonava), es encara més curiós que'l perdó l'otorgués el rei a instancies de la seva muller, la reina; quan per esser dòna sembla que hauria, al contrari, hagut d'esser per a en Ferrer Baso una altra Fricka. Més altres temps altres costums.

«Nos Jacobus & ad preces et instanciam Illustris domine Marie Regine Aragonum consortis nostre, cum presenti carta nostra remitimus ac relaxamus vobis Ferrario de Baço, civis Dertuse, omnem actionem, petitionem et demandam et omnem penam criminalem et civilem et aliam quamlibet, quam contra vos seu bona vestra, possemus proponere seu movere, aut vobis infligere ratione quorumcunque excessum per vos comissorum, seu de quibus inculpatus fueritis, quod eos comisentis, antequam civitas Dertuse, ad posse et manus nostras devenisset, et racione etiam criminis, de quo inculpatus fuistis, videlicet, quod violenter rem habueratis, cum Antonia filia dena Ballestera, et Marina filia Bonanati ça Marina, et cum Facona filia furnerii Raymundi de Sancto Miniato. Ita quod ratione excessus et criminum predictorum, sive in eis culpabilis sitis, sive non, decetero non possit per nos, seu officiales nostros petitio aliqua fieri seu demanda, immo sitis inde penitus absolutus vobis tamen faciente querelantibus de vobis super predictis civiliter, justitie complementum. Et solvente expensas, per oficiales nostros factas in perseguendo vos, ratione excessum predictorum. Mandantes universis et sigulis officialibus nostris presentibus el futuris, quod huiusmodi remissionem nostram firmam habeant et observent, ac faciant inviolabiliter observari, et non contraveniant nec aliquem contravenire permitant aliqua ratione. In cuius rei testimonium presentem fieri et sigillo nostro apendicio jussimus sigillare. Datum Terrachone .iiii. nonas Marcii anno Domini .m°.ccc°.xv°. — Fernando de Bastida mandato dominis Regis.»

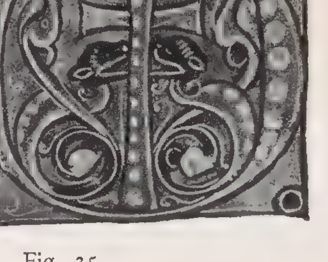
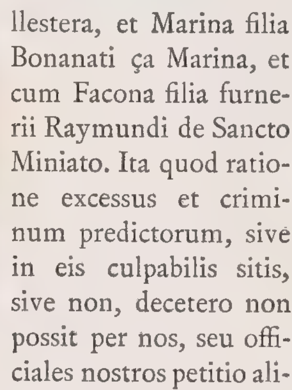



Fig. 35

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 212, foli 112.

Més, si no tenim conegut en Ferrer Bassa a l'any 1315, ¿el tenim conegut al 19 de Febrer de l'any 1320?

Aquesta vegada sí que'm trobo davant d'un Ferrer Bassa, d'un Ferrer Bassa de Cesguioles, d'un home que porta 'ls mateixos nom i prenom que'l del nostre miniaturista, però del qual no podem donar per cert que'u siga, ja que en el document no se'l nomena pintor. Això es ben estrany; ja que essent comú que's dongui dels homes grans i petits dels temps mitjos raó de la llur classe social ara lo mateix en quant a dit Ferrer Baso que en quant a aquest Ferrer Basa se'ns fan els documents muts sobre la llur condició social.



Fig. 36

Diu aquest nou document:

«Jacobus & Dilectis et ffidelibus officialibus nostris Cathalonie ad quos presentes pervenerint &. Noveritus nos çoncessime gratiose Fferrario Bassa de Cesguynoles spacium seu mensium ad vendendum bona sua que habet in dicto loco de Sesgunyoles et in villa Francha et aliis locis convicinis non obstante sentencia per quam exul factus est, per sententiam dilecti consiliari nostri Bernardi de Fonollario gerentis vices procuratoris in Cathalonia pro inclito infante Alfonso kárissimo primogenito nostro, qui menses incipiant post .decem. dies a data presentium numerando; et quod finitis ipsis mensibus habeat octo dies exeundi finis Cathalonie. Ita quod infra dictum tempus possit stare salvus et securus cum bonis suis ac etiam redire dicta sententiam in aliquo non obstante. Quare vobis dicimus et mandamus quatenus hanc concessionis nostre gratiam juxta prescriptam observetis et faciatis inviolabiliter observari, Datum Valencia .xi°. kalendas Marcii anno Domini .M.ccc°.xx°»[1].

La causa, el greu delicte comès per en Ferrer Bassa no he

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 219, foli 40.

conseguit coneixe-l; més, si·l veiem amb tota salvetat per a poder vendre·ls seus béns situats a Sant Martí Sasgaioles i a Vilafranca quan, la pena imposada portava aparellada la confiscació, hem de creure que·l seu delicte era d'aquells que més dejorn o més tard se perdonen: d'haver-se tractat den Ferrer Baso, hauria cregut en un cas de reincidencia.

Fig. 37

Desconegut el delicte i coneguda la gracia, no crec que, essent-ne ignocent el nostre miniaturista, ne porti gran dany la seva memoria si admetem que no siga altre que·l Ferrer Bassa de Sant Martí de Sasgaioles. Fos la que fos la causa del seu exil, si·s tracta del pintor, ¿qui no·ns diu que, una vegada fòra del regne, no se n'anés a parar a Avinyó, on, trobant-se amb un moviment d'art, per a ell desconegut, amb motiu de la construcció del Palau dels Papes, no li entressin ganes d'anar a les seves fonts per a sadollar-se de les llurs aigües, per a lo qual demanà i obtingué ·l permís degut per a realitzar la seva fortuna? Això no es més que una hipotesi, i, si·s vol, una suposició molt prima; però quan ens trobarem davant de l'obra autentica, documentada, den Ferrer Bassa a Pedralbes; quan allí veurem un home pintant com no hauria pogut fer-ho sense anar a Sena; quan ens trobarem davant d'un català fill natural de l'escola senesa; es clar que·ns preguntarem: «i doncs, ¿quan hi va anar, en Ferrer Bassa, a Sena? quan fou que trabà coneixement amb en Simó Martino?» I, si per abans de veure-l a Pedralbes, hi hagués motiu de veure-l miniaturant, historiant llibres, l'any 1333, dèu anys abans de trobar-lo pintant a Pedralbes, ¿no tindriem una presumpció certa de que pogué esser l'home exilat de la seva patria qui tragué de

la seva desgracia profit per al seu perdó, honra per al seu nom i glòria per a la seva patria?

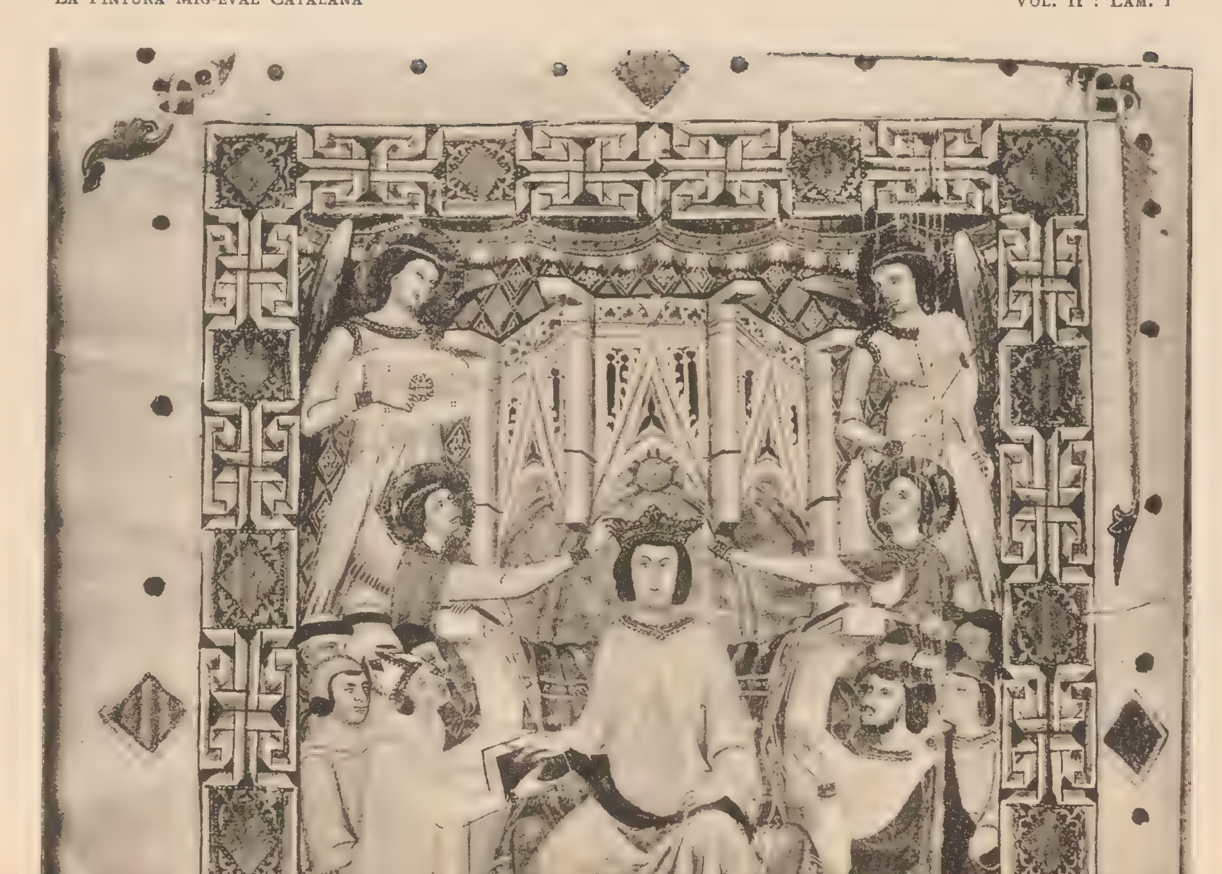
Sabem quin va esser l'encarrec que féu an en Ferrer Bassa, en 1333, el rei d'Aragó; i, com se pot pensar, jo no he perdut temps ni he deixat de registrar tots els recons on s'haguessin pogut conservar els *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya* per ell historiats. No·ls hem trobat. La meva recerca ·m va portar a Palma de Mallorca; i allà, a l'Arxiu general historic de Mallorca, se troba un llibre, el més antic per cert, del qual digué en Quadrado: «cual no lo posée igual ningún archivo de España, es el que empezó á escribir en 1334, por orden de los jurados, con riquísimas orlas y preciosas iniciales, Romeo des Poal, presbítero, oriundo de Manresa, retratado al pie de la magnífica miniatura que representa la coronación real y otorgamiento de privilegios; contiene los expedidos por los cuatro reyes de Mallorca, en latín la primera parte, la segunda en versión catalana (núm. 1). Entre una y otra hállanse los *Usatges de la Cort de Barcelona,* compilados en el siglo XI por el conde Ramón Berenguer *el Viejo.*»[1]

En Quadrado, descrivint el per ell incomparable *Llibre dels privilegis de Mallorca,* diu: «Al talento del artista, claro está, débese la incomparable belleza del trabajo; pero, sin la profusión generosa de los que lo encargaron y retribuyeron, mal hubiera podido aquél desplegar las brillantes galas de su fantasía. Se conoce que nada se le escatimó: ni la mejor vitela, ni las más inalterables tintas, ni el oro más acendrado, ni los más finos y vívidos colores, si es que se le suministraban, ó que nada se le bajaría del precio total de la obra si es que corrían de cuenta del copista los materiales. Dicha fué que acertaran á encontrar *residente en la isla según parece, aunque oriundo de fuera, un calígrafo y miniaturista tan aventajado como el más hábil que hubiesen podido llamar del continente,* para realizar sus altas aspiraciones,—les dels jurats de l'any 1334, de fer dita compilació i *Llibre*—y que éste á la vez se penetrara como el que más, no ya de la importancia, sino de la elevación de su contenido.

A ratos, prescindiendo del contexto del códice, cuya natu-

---

1) Quadrado: *Privilegios y franquicias de Mallorca* (Palma de Mallorca, 1894), IX.





Clixé d'E. Gausí. — Palma de Mallorca

LLIBRE DELS PRIVILEGIS DELS REIS DE MALLORCA (ARXIU HISTORIC DE MALLORCA, PALMA)

PORTADA I

raleza permite fijar su fecha, y de todo otro dato positivo, y lanzándome, á merced de artísticas conjeturas, á resolver el arduo problema de descifrarla por la mera inspección de sus caracteres y labores, siéntome fluctuar ante opuestos indicios que la presentan, *ora más lejana de lo que es en realidad, ora generalmente más próxima por su adelanto y hasta por ciertos resabios de renacimiento.* Pero, dada aún la satisfacción de averiguar que tanto primor, tan admirablemente conservado, no data de fines del siglo XV, sino del primer tercio del XIV; aun evitadas las inconcebibles dudas y contiendas que hubieran nacido del andar á oscuras en cuestión de tiempo; siempre habrían quedado bastantes y de sobra respecto del autor, si era del reino, si catalán, si francés, italiano ó flamenco, y el vacío del nombre dejara sentirse más cuanto más glorioso era el puesto que se le destinaba. Ahora (¡bendito sea Dios!), nada resta por indagar: nombre, apellido, clase, naturaleza, año, mes, día en que la obra se empezó; todo sale al encuentro del curioso lector, sin mediación de investigadores ni eruditos; y por mano propia, y al parecer con plena conciencia del alcance de su revelación, entrégase á la publicidad ROMEO DES POAL, *presbítero, oriundo de Manresa, año del Señor 1334, á 22 de Setiembre.*[1]

Al volver de la hoja, la expectación queda con mucho superada por el placer y asombro de lo que se contempla. Dentro de un marco formado de relevadas molduras cruciformes que alternan con diez y seis escudos de rojas barras, asiéntase, bajo dosel de purísima escultura ojival y de un rico cortinaje de cuadros que lo cobija, la gallarda figura del joven monarca, *el Conquistador* sin duda, vestido de túnica azul y con manto abierto carmesí; y es de ver cómo resalta la serena majestad de su semblante sobre un

---

1) «La nota, puesta detrás de algunas hojas de índice que bastarían ya para formar la reputación de cualquier otro códice, dice literalmente: «Iste liber factus de franquesiis et privilegiis datis et concessis seu aprobatis per dominos reges Aragon. et Majoric. omnibus civibus et toti regno Majoric. fuit inceptus per dominos consules et juratos civitatis et tocius patriae Majoric. ad honorem seu utilitatem atque ad bonum regimen civitatis ac tocius regni supradicti Majoric. *cujus quidem libri scribendi fuit inceptor seu incoator sua propria manu Romeus des Poal, presbiter, oriundus de Mandresa,* quod fuit actum anno Domini millesimo trecentestimo tricesimo quarto, decimo kls. octobris.

fondo azul sembrado de estrellas, y cómo brilla la corona que colocan en su cabeza dos ángeles, mientras otros dos, más arriba, acompañan la escena con los dulces acordes del violín y de la guitarra. En su izquierda empuña el rey por cetro una delgada cruz, y posa su derecha sobre el libro que le presenta un obispo con capisayo azul y baja mitra, sutil, oblongo como las figuras góticas, al frente del clero secular y regular que por detrás asoma. Al otro lado representan el brazo civil seis personas, quizá los seis jurados, con túnica y manto, y extraña toca en la cabeza del delantero. El dibujo, relativamente á la época, correcto, expresivas al par que apacibles las actitudes, armoniosos los colores, suavísimas las tintas, admirablemente entendidos los pliegues, sobre todo los del manto real y del paño que cubre la silla del trono. *Al pie del cuadro reservóse su puesto el artista, retratándose en traje que juzgo de clérigo á pesar de su corte monacal*, pues la cogulla no era entonces privativa de los religiosos, de color entre amoratado y ceniciento, delante de su pupitre hueco lleno de volúmenes y *escribiendo en un pliego suelto* estas notables palabras: «Benedicat dominus regem Jacobum illustrem qui eripuit ab inimicis, *Romeus Poal scriptor.*»

De allí en adelante sucédense á cada página sin tregua, pero sin desmayo, las sensaciones y sorpresas. Miden las hojas 38 y medio centímetros de alto por 27 y medio de anchura, y en el centro campean las planas á dos columnas y 28 líneas, de 24 centímetros y medio por 17 y medio. El cuerpo de las letras, compactas bien que claras, es de medio centímetro. Bastaríales por ornato, á falta de oro, su plástica regularidad y su negrísimo realce como si estuvieran aún humedecidas: ¿qué será cuando casi á cada hoja alternan con las de los títulos de vivísimo encarnado, y brillan en cada una de ellas, una ó más iniciales dibujadas sobre gruesa plancha de oro con troncos y flores y matizadas conchas, de las cuales parten, subiendo y bajando hasta el extremo de la plana, vistosos tallos que la cierran con exquisitas ramas y gentiles volutas y dividen sus dos columnas rematando en preciosos colgantes? No para aquí la fecunda inventiva del artífice, que apenas una vez entre mil se reproduce, y rara es la página donde no luzca su primor en la figura, presentando dentro de la N del





Clixé d'E. Gausí. — Palma de Mallorca

Llibre dels Privilegis dels Reis de Mallorca (Arxiu historic de Mallorca, Palma)

Portada II

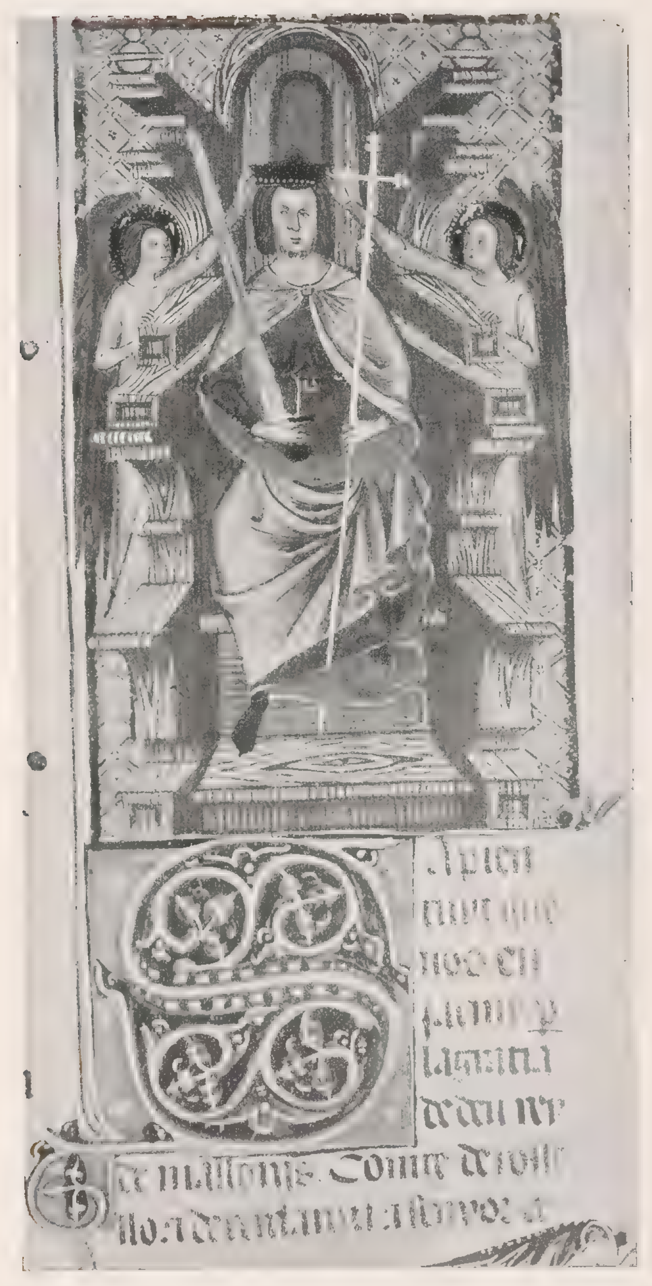


Fig. 38. — El rei Jaume II de Mallorca

noverint, que es la inicial más común de los privilegios, hermosas testas, que parecen más de reinas que de reyes, contra la intención del pintor seguramente, pero conforme con el espíritu de la época, que apenas comprendía otra belleza que la femenil; y, sin embargo, en medio de la inefable dulzura que á las más caracteriza, señálanse algunas por su decisión y firmeza, secundando la conminadora expresión del dedo levantado que presenta obediencia. A veces también se les representa en figuras enteras de pie, ora en su quietud imponente, ora en dramática postura; á veces sentados en trípodes de antigua forma, en el acto de otorgar sus concesiones á los jurados revestidos con la gramalla: así aparecen en su respectivo lugar Jaime II, todavía mozo (fig. 38); Sancho, ya en edad viril, con cerrada barba; y muy mancebo el malogrado Jaime III, dentro de un nicho de arco de herradura (fig. 39).

Hay, además, imágenes de infantes, que se distinguen con no usar corona; los hay de soberanos extranjeros, como Fernando IV de Castilla, grueso, lacio de barba y de cabellos; un hombre de armas, con las quinas de Portugal, designa al infante D. Pedro, señor de la isla. Las palabras *in Cristi nomine,* con que empieza un documento, evocan la efigie misma del Salvador. A la cabeza de un breve de Inocencio IV osténtase el pontífice con su púrpura y su palio y su cónica tiara de una sola corona todavía; al frente de otro de Juan XXII, se le representa simbólicamente en una águila, plegadas las alas, pero con una veneranda testa y una revuelta barba y unos expresivos ojos, dignos del pincel de Miguel Angel. Los *Usatges de Barcelona,* cuyas columnas centellean salpicadas con las iniciales de sus cortos artículos, van precedidos de las graves figuras del conde Berenguer *el Viejo* y de la condesa Almodis, su consorte; dignos de estudio por el traje y el tocado, y de admiración por el plegado de las ropas.

Dragones, centauros, esfinges y toda suerte de monstruos; cigüeñas que entrelazan airosamente sus cuellos, grullas, avestruces y variedad de pájaros de pintado plumaje; tiesas águilas coronadas, de singular majestad, y á veces alas desplegadas, oprimiendo los lomos de un león; leones rampantes, zorras malignas, procaces monos, riñas de gallos, y hasta un enorme caracol amenazando á un loro: ningún objeto del reino animal falta allí

para formar competencia con la florida y exuberante pompa del vegetal. Mézclanse escenas de la vida humana, duelos á espada, luchas cuerpo á cuerpo, danzas de figuritas desnudas enlazadas por las manos, con fantásticos caprichos de un hombre medio perro, tocando la gaita, acosado por otro medio pez, con larga bocina; de un jinete perseguido lanza en ristre por un mono, á su vez hurgado por un avestruz; de tañedores de trompeta montados en ligeras hojas.

Pero las obras de arte se describen mal con palabras: la más elocuente pluma no suple el más rudo lápiz para dar idea de la traza; y, si es dado á un lápiz experto hacer sentir la gracia de las líneas, no así la brillantez del colorido ni la delicadeza de los matices. Podrá el cromo reproducirlos, más no hará patente ni creible apenas la perfecta conservación del original, que es lo que más sorprende. Á éste, empero, yo no lo llamo obra, sino código del arte: tanto es lo que en él hay que estudiar página por página, inicial por inicial, detalle por detalle. El buen manresano, al reunir y preservar del olvido los fueros y libertades de su patria adoptiva, establecía y desarrollaba en la iluminación de su manuscrito, sin darse cuenta de ello seguramente, principios y leyes del más puro y elegante estilo, tan fundamentales y permanentes, que, arrancando de la románica gravedad y del orientalismo bizantino, vienen á darse la mano, al través de los tres siglos que dominó la ojiva, mediante transiciones y cambios inservibles, como el gentil renacimiento. En tan dilatado período y tan fecundo en transformaciones, su tipo peculiar, con ser tan marcado y constante, se aviene con todos los géneros y de todos participa, sin admitir mescolanzas y sin someterse á exclusivismos. Romeo des Poal dejó á los artistas un repertorio inagotable para ser consultado con fruto en cualquier época; y su nombre, de hoy más glorioso, merece formar paralelo con el de Pedro Morey ó quien quiera fuese el jefe de las obras del portal del Mirador en nuestra catedral á fines del propio siglo XIV, puesto que el trabajo del miniaturista, más deleznable de suyo, pero más resguardado que el del escultor, rivaliza en primor y abundancia y se anticipa en tiempo al que perenne vive en la dócil piedra.

¿Es todo de mano de Des Poal el precioso códice? En la

escritura no se nota deficiencia, pero sí en la ornamentación de la segunda mitad del libro. Al frente de la versión vulgar de los documentos existe otra lámina del mismo tamaño y del mismo asunto que la primera, excelente, admirable por sí mientras no se las compara, y aun en las figuras, así del rey como de los próceres eclesiásticos y seglares, no sostiene mal la competencia; pero en el aparato y accesorios se queda sumamente atrás, reemplazados el rico dosel y el magnífico trono por una especie de confesionario de madera blanca, cuyas fibras se muestran al natural; los cuatro ángeles se mantienen pasivos, aumentan en proporciones los dos grupos, añadiéndose al del clero un cardenal; desentónase la suave armonía de los colores, y pierde mucho de su mística serenidad el cuadro. Figuras aparecen rarísima vez en las hojas sucesivas, sólo para representar, al principio de cada reinado, la concesión general de privilegios, y aun esas, tomando anchas y obesas formas, parecen retroceder al período bizantino; de aquellos bustos encantadores encerrados en las iniciales, no se repite sino uno; a las N del *noverint* reemplazan en mayoría las S del *sapian*, y, aunque resplandecientes de oro y preñadas de conchas y flores, decrecen por lo general en variedad y gentileza; vuélvense algo más gruesos los tallos y algo más pesados y rígidos los follajes; los finísimos esmaltes, los microscópicos dibujos, se enrarecen; las grotescas y retozonas fantasías se disipan por completo. ¿Es que las facultades del eminente artista envejecieron? ¿Es que, por fallecimiento ó por otra causa, hubo de sustituirle algún discípulo, aventajado, sí, pero de menos relevantes dotes? La nota puesta al principio del manuscrito dice sólo, y no podía decir más, que Des Poal fué su iniciador: para averiguar si fué su autor único ó si tuvo continuadores, falta al fin otra nota que lo declare. Ignórase, por otra parte, la fecha de su conclusión, y carecemos de datos que permitan calcular el tiempo que hubo de emplearse en esta prolija tarea.

Una observación ocurre, y es que la compilación no contiene orden ni privilegio alguno, no digo ya de Pedro IV, pero ni aun de Alfonso III, quien, posesionado de Mallorca desde 1286 á 1291, los expidió en bastante número, según consta por otros registros: diríase que excluye todo elemento que no sea el

legítimo mallorquín; y que, si bien admite franquicias de soberanos extranjeros, en calidad de tales, en favor de la isla, no empero autoritad de quien pretenda señorearla en perjuicio de sus reyes naturales. Si á tal pensamiento obedeció el criterio de los coleccionadores, debieron guardarse muy bien, no sólo de manifestarlo, mas ni siquiera de dejarlo adivinar bajo un gobierno tan receloso y duro como el que acabó con la autonomía del reino insular. Atenidos á esta indicación, habríamos de suponer, contra lo advertido algunas páginas atrás, que dicha copia fué terminada antes del allanamiento, por no decir conquista, de Mallorca por el monarca aragonés; mas, si bien se considera, hallo tantas veces reproducido en tiempos posteriores y muy inmediatos, nada menos que por otros cuatro códices distintos, ya sea en la versión vulgar, ya también en la latina, este que me atrevería á llamar *Génesis* entre nuestros venerandos libros; hállole tan invariablemente modelado, encabezando en latín el mismo repertorio intitulado *de Sant Pere* como en catalán el *de Rosselló* viejo, entrambos del propio siglo XIV; que no me atrevo á dar significado político á la comisión expresada, ni á fundar sobre ella razonable conjetura de relación ó coincidencia entre el final del traslado y el fin de la dinastía. Lo que parece haberse extinguido al propio tiempo entre nosotros, es la buena escuela de iluminadores y miniaturistas, pues en los demás códices de la propia centuria, á pesar del esmero y tamaño de la letra, no se encuentra, sino de muy lejos en el de *Corts generals*, ornato que recuerde los primores del buen Romeo.»[1]

He copiat tot lo dit per en Quadrado per esser molta la seva autoritat i per tenir-se, a l'illa germana, com cosa indubitable tots els grans merits i elogis fets del *Llibre de privilegis de Mallorca*. Amb raó féu ressaltar en Quadrado l'importancia artistica del mateix: no hi ha que veure sinó ·l lloc que ocupa en aquest meu llibre per a compendre que es una fita capital del nostre art. Es una imatge de fins aont haviem arribat abans de Pedralbes; i va sense dir que, considerada la grandaria de les miniatures, no podem dubtar que·l seu autor era home per a reproduir-les en gran, ara en una

1) Obra i lloc citats, XIX.

paret, ara en una taula. Aquest home, ¿era en Romeu des Poal o des Pou, com cregué en Quadrado?

Recordi-s l'encarrec fet an en Ferrer Bassa pel rei d'Aragó. Aquest no havia de fer altra cosa que historiar els *Usatges de Barcelona y Costums de Catalunya* que·l doctor Vinader feia escriure per ordre del rei. Qui·ls escrigué? No·s diu. Qui·ls miniaturà o historià? En Ferrer Bassa. La distinció, aquí, entre l'escrivent i el miniaturista es ben clara. ¿Ho es menos per al *Llibre dels Privilegis de Mallorca?* Vegem-ho. ¿Se pot sostenir que·l capellà Romeu des Poal no féu més que escriure ·l *Llibre?* Per què no ·u diu ell mateix? ¿No posa la figura den Poal la mà allà ont acaba ell d'escriure *Romeus Poal scriptor?* Si en Poal n'hagués sigut ensems el miniaturista, ¿ell hauria deixat de fer-ho constar, quan tot el seu renom d'escriptor mai li havia de valer tant com el de pintor? Jo no puc creure que l'escriptor s'estimés més que l'artista. Se dirà: «I doncs, per què, l'artista que·s donà a conèixer com escriptor en una obra seva, no se·ns donà a conèixer com artista?» Perquè ·ls dos són una mateixa persona. Crec que aquest es l'unic argument que·s pot fer per a sostenir que·l manresà des Poal era un escriptor historiaire, escrivent miniaturista. Se·ns ha renovat, doncs, el cas que ja se·ns havia presentat per al miniaturista del *Llibre dels feus*. Però no negaré que l'argument que·m fa tenir an en Poal per miniaturista ·m convencés de conèixer per aquell temps altres miniaturistes. No·ls tinc: en Caldero es de l'any 1350, y en Gregori de l'any 1300. No tinc més que en Ferrer Bassa; però aquest no pogué historiar el *Llibre dels privilegis*, perquè l'hauria dibuixat i pintat d'altra manera. El *Llibre dels privilegis*, lo més aviat s'acaba de pintar en 1340. En Quadrado fa moltes cabories per a fixar el temps en que va estar treballant-se en el *Llibre*, quan ell mateix ens dóna una data. Si en el *Llibre* tenim, a foli 96 voltat, document LXXVII, una *Carta de don Alfonso XI rey de Castella a son almirayl Alfonso Joffre de la roberia que feu de una nau de Malorques, e com d'aqui avant pusquen anar e venir sauls e segurs en les sues terres ab lurs mercaderies (Valladolid, 1 de Mayo de 1339)»*[1], es de tota evidencia que·l

1) Obra i lloc citats. 33.

Llibre s'estava escrivint en Maig de 1339; i com que'ns trobem, per aquest temps, en el foli 96, es doncs ben cert que lo més aviat que's pot posar el terme del *Llibre* es en l'any 1340. Emperò, al pas de lo que s'havia fet d'ençà de l'any 1334, no movent-sen no's finiria fins al 1345. I, en aquest any, l'home que miniatura 'l codex dels *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya*, se trobava ja pintant desde l'any 1343 en el convent de Pedralbes.

Ara, que en Ferrer Bassa es el pare espiritual del miniaturista del *Llibre dels privilegis de Mallorca*, això 'm sembla que'u probarem d'una manera completa.

En Quadrado 's va trobar, davant de les portades del *Llibre de privilegis*, amb una qüestió artistica que no va poder resoldre pel seu desconeixement de l'historia de la pintura. Una de les majors desgracies que ha tingut la nostra historia pictorica es la de que per a la pintura no estiguessin preparats els homes meritissims que escrigueren els *Recuerdos y bellezas de España*. Perquè ¿quants i quants monuments pictorics no hauran desaparegut desde llur temps? Però ells no tenien ulls més que per a l'arquitectura, amb tot i haver escrit en Pi i Margall, que completa 'l treball den Piferrer per a Catalunya, una *Historia de la Pintura*, en la qual se fan no pocs elogis de la miniatura. En Quadrado, doncs, no pogué veure clar quin era aqueix *renacimiento* que ell creia que enllumenava les dites portades.

Són, en veritat, les gregues de la portada principal les que'l desmunten. De venir preparat per a parlar de pintura, ans al contrari, ens hauria dit que aqueixes gregues ens demostraven que encara cuejava l'art romanic, si bé, en veritat, l'art gotic no les rebutja mai en absolut. A nosaltres no'ns poden dir altra cosa aquests motius ornamentals. En les pintures murals, per a enquadrar-les, i en els nostres frontals, ens-e surten dites gregues fins a tant que, apoderant-sen l'art nou o romanic en el seu moment culminant, ens les fa, no linials a la grega, sinó florals, per medi de gentils branques.

¿Es el dibuix de les figures, i sobretot la composició, lo que li paregué an en Quadrado tenir un gust o regust de renaixement? ¡Qui sab si aquest efecte no era un rest de l'art del doscents, del qual



Fig. 39. — El rei Jaume III de Mallorca

tant poc havem pogut dir, i encara en els dies dels *Recuerdos y bellezas de España,* escampat per tot arreu del nostre antic reialme! Nou se li havia de presentar el tema dels angels rodejant el trono del rei *Conqueridor!* Aquest tema es evidentment un ripi, un ripi de les Madones italianes de fins del segle XIII i del XIV, rodejades d'angels fent-li musica o cantant-li lloances. També aqueix tema ens passà amb tota sa hermosura, i les nostres *Mares-de-Déu de la llet* ne sortiren ben engarlandades. El ripi es manifest per la seva colocació i per la seva inconveniencia. Què han de fer-hi, ni que hi tenen que veure, els angels, en els assumptes de les portades? Les cares d'aquests, i les llurs grans i enlairades ales: aquelles pels llurs ovals i llargs nassos, les ales pel llur moviment i barreja de colors; les figures totes per la llur alçaria, i el total pel llur colorit; ens revelen l'acció, l'influencia directa de les escoles italianes, de la toscana, tal com pogué assimilar-se-la l'home que les va anar a estudiar i les va propagar amb les seves obres i pels seus deixebles.

No es en Des Poal un senès com en Ferrer Bassa. Aquest, per virtut de la seva iniciació, n'hagué de ser per força un imitador; ell n'era un deixeble directe, de l'escola senesa; i, a falta de la seva idealitat, ell se'n sortia per l'imitació o reproducció. Més els seus deixebles i els que no ho eren, més coneixedors del nou art de la pintura, pogueren mancar a l'escola, ara fos per esperit d'independencia, ara per falta d'assimilació. Vegi-s l'obra d'art den Ferrer Bassa, i es veurà demostrada la raó de lo que anem dient.

En Quadrado digué bé: lo més important (jo diria lo unic que té importancia artistica) en el *Llibre dels privilegis* són les dugues portades. Això quedarà demostrat per la reproducció que donem de les més grans i millors miniatures del *Llibre.* Per aquesta raó s'entreté en la llur descripció i agota les lloances, fins a caure en la més gran exageració. Emperò, si hagués parlat per boca d'un contemporani, hauriem trobat just tot lo que diu. Dintre de son temps, dintre del primer terç del nostre segle XIV, res de segur a Catalunya pogué valer més, exceptuant les obres den Ferrer Bassa, avui, desgraciadament, perdudes. Bé creiem que s'haurà fet atenció en que, així com s'encarrega an en Ferrer

Bassa, en 1333, historiar els *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya,* en 1334 se fa un encarrec igual, diguem-ho així, an en Des Poal; puix que, *mutatis mutandis,* lo que ell havia d'historiar eren els *Privilegis dels reys de Mallorca* i els *Usatges de Barcelona.* Si en Des Poal hagué d'historiar i escriure ·l codex dels privilegis, l'obra del pintor, com es ben sapigut, era sempre posterior a la de l'escriptor: d'aquí que tant sovint quedin en el codex els llocs de les miniatures en blanc i que s'hi donin mans diferents. L'obra den Ferrer Bassa, ¿tingué alguna influencia directa en la den Des Poal? La distancia que va de la primera a la segona portada, ¿n'es un reflectament, d'aital influencia? Sempre dita diferencia n'es un indici clar, d'una nova corrent artistica.

Hem vist com, per a en Quadrado, era la segona portada inferior a la primera; i, encara que se li escapa que la seva inferioritat li surt de que «en el aparato y accesorios se queda sumamente atrás», també diu que les figures, mentres «no se las compara», «no sostienen mal la competencia». I bé, per a mi resulta tot lo contrari: artisticament considerada, la segona portada es molt superior a la primera. I dic «artisticament» perquè deixo a la primera ·l que·u sigui per la seva riquesa. Però la riquesa no es l'art. No hi ha més que donar una ullada a les nostres fototipies per a veure clara la raó de la superioritat de la segona portada. Totes i cada una de les cares de les figures estan molt més treballades, molt més ombrejades; totes tenen més expressió, més importancia; a l'agrupació hi ha moviment, vida.

Vegi-s, a l'una i a l'altra, l'agrupament eclesiastic. A la primera portada, queda degollat, apretat, esquifit, sense aire: doncs, sense moviment. No hi ha més que una figura, el bisbe, vestit de blau amb manigues blanques; i, el frare que omple ·l buid que deixa per la seva postura, va de lila. Per dalt de l'agrupament no hi surt ningú. Tot al revés a la segona portada. L'agrupament es cabal i espaiós. El bisbe porta la tunica blanca, amb mantell blau amb gires d'ocre baix. El monjo es un franciscà. El cardenal, ja se suposa, de porpra roja. Per dalt d'aquests tres surten altres caps, tots ben posats. El bisbe que a la primera portada presenta an el rei un llibre tancat, a la segona li ofereix obert per a rebre-li ·l jurament. El cardenal està en coloqui amb el frare.



Fig. 40. — El rei Jaume III de Mallorca

Aquest està molt atent. Vegi-s, doncs, si són grans les diferencies de composició i color, sense oblidar els termes o plans en que, a la segona, vénen el bisbe i el cardenal.

¿I de l'altre costat, de l'agrupament dels seglars? Tot lo que hem dit respecte de la composició de l'agrupament del braç eclesiastic se pot donar aquí per repetit. I, en quant a l'avenç, no hi ha més que comparar les figures del capdavanter d'una i altra portada, en una i altra vestits de tunica blava i mantell de vermelló. Aquesta mateixa igualtat de colors se troba en el vestit del rei, qui porta tunica blava i mantell rosa; concordancies de color que, per sí soles, desvaneixen l'impressió de dugues mans que resulta per sí mateixa al primer cop d'ull, o siga quan no·s nota el perquè de la llur diferenciació.

Deixo dit que lo que hi ha entre una i altra portada es un avenç fet per l'artista historiaire del *Llibre*. Si per lo dit resulta gran l'avenç, aquest davant de les miniatures resulta encara més notable al trobar-nos amb la catifa de la segona portada, d'un verd de mar de poderosa tonalitat, un verd digne dels Bassanos; i això que la segona portada està bon xic deslluida, lo que no succeeix amb la primera. De l'enginy amb que està feta dita catifa, la fototipia ·n parlarà a tots els ulls artistics que la mirin. Hi ha un domini complet de la taca, una seguritat de toc que quasi ·s diria impressionista. Ara vegi-s el fons de planxa d'or, el qual manca a la primera; i, per lo que hem dit del color, se podrà formar concepte de la seva tonalitat calenta, la qual pogué desplaure an en Quadrado, aimant de lo fi i de lo esmortuit.

En Quadrado, com hem vist, dit i repetit, no podia resistir la pobresa dels accessoris de la segona portada. El trono de la primera portada, pintat de verd amb clars blancs i fons blau amb roses d'or, es enlluernador i ric. En cambi, el de la segona portada es fet de fusta de vell pi melis; i dic vell per a marcar-ne ·l to de ocre torrat del pi. Verament hi ha perquè sorpendre-ns davant d'aquesta irregularitat.

He dit, parlant de l'hermosissima figura del Seneca del doscents, que, a no ser per l'armari de pi melis vell, hauria costat deixar de veure-hi una bella pintura bisantina oriental, això es, grega, perquè ·l seu plegat encara es de dit art; però que aquell

armari era fet de la fusta dels tronos dels reis de Mallorca, i que aquests, per quant no'ns podia cabre dubte de què havien sigut fets per un manresà, ens asseguraven que aquell havia sortit igualment d'una fusteria catalana.

Aquests tronos de fusta blanca, com diu en Quadrado, se troben en altres miniatures del *Llibre*, de les quals ne reprodueixo una (fig. 38) per a que tothom puga fer-se carrec del treball del pintor, i al mateix temps perquè 'ns dóna mostra d'un setial d'honor de l'epoca, de veritable forma i talla artistica.

Sembla, per aquesta repetició, en pintura, d'obres de fusta blanca per a setials reials, que l'ebanisteria de l'epoca hagués conseguit rebutjar, en nom d'un art naturalista, la fusta pintada dels segles anteriors. Ara havia de semblar més digne de l'art presentar la fusta amb ses belles venes i color natural: a lo menos, en aquestes miniatures, l'artista rompia amb la fusta pintada de verd de la primera miniatura.

Cert que'l trono de la segona portada resulta desagradable: ne té la culpa la poca alçaria de la pintura: una mica més alta, i de segur que l'artista li hauria donat, amb la capçalera que li falta, l'armonia i l'elegancia que ara li manquen, per quant el miniaturista va suprimir dita capçalera per a fer sobreeixir per damunt del trono 'ls dos angels que s'hi confronten i que no supleixen aquell, amb tot i haver-los-hi posat en Des Poal amb l'intenció de reemplaçar-lo; de manera que'ns trobem davant d'un cas ben comprès, però mal reeixit.

Ne té del tot la culpa la major grandaria de les figures i els espaiosos i ben encertats plans en que's mouen. A la primera portada, tot i tothom hi està estret; a la segona, tot i tothom està en son lloc. Més caldrà recordar, per a que no se'ns objecti lo contrari, que la desproporció en que resulta estar, en una i altra portada, la figura del rei, no es el resultat d'un error, sinó de l'antic sentit bisantí, que donava a les figures principals (sants, sers celestials, i per lo mateix als reis, princeps, magnats, etc.) de la composició pictorica majors dimensions que a les altres que les acompanyaven, per raó de la llur preeminencia. Això ho hem dit i'u hem vist a les pintures del doscents; i això resultarà encara més clar, i en consonancia amb lo que aquí acabem



Fig. 41. — L'infant Pere de Portugal

de veure, a les obres per sempre immortals de l'inimitable Pere Serra.

En fi, quan jo'm poso enfront d'ambdugues portades i no hi veig re més que la llur composició, me sembla que a la segona hi ha la primera corretgida pel mestre que ensenya de composició: la correcció es cabal i completa.

I això 'm porta a recordar aquella composició del Greco sobre l'*Expulsió dels mercaders del Temple* (quadro que vaig publicar en el meu *Estudi sobre 'l Greco,* i que es proprietat del comte de Yarborough, a l'amabilitat del qual vaig deure 'l poder fer-ho), ont arreu se veuen aucells de totes classes; nimietats propries dels miniaturistes, però indignes del pintor en gran, per lo qual el mateix Greco les rebutjà al repetir el quadro. Dic que'm recordo d'això perquè, a la primera portada i com fent companyia an en Des Poal, tenim un aucell de colors, un guant, una bossa i un cap barbut de moro; res de lo qual se troba a la segona portada, amb lo que guanya molt en seriositat.

Ara direm alguna cosa de les altres miniatures que fan verament ric i monumental el tant celebrat codex de l'Arxiu de Palma.

El *Llibre dels privilegis y franqueses de Mallorca* comença, en el seu estat actual, amb quatre planes en blanc, a les quals ne segueixen vint-i-una amb les rúbriques dels documents transcrits. Vénen després dugues planes d'index blanques a la volta, i a continuació dugues planes del tot blanques. A la següent, dalt de la cara de vista, la nota, publicada per en Quadrado, de l'encarrec donat an en Des Poal d'escriure 'l *Llibre;* i a la volta, la gran miniatura de la seva primera portada.

La transcripció dels privilegis arriba fins al foli 99 voltat. Els folis 100 a 107, blancs. En el 108 continúen els privilegis amb el del rei Sanxo de 4 de Juliol de 1311, i continúen els d'aquest rei fins al foli 143. En el 144 vénen els den Jaume de l'any 1332, i continúen fins al foli 150. I, en blanc, vénen folis fins al número 155. Vénen després dugues planes d'Evangelis i catorze de calendari. I aquí comença la rúbrica dels *Usatges.*

Es al foli 40 ont ens trobem amb la miniatura, ja esmentada per en Quadrado, de l'infant de Portugal. Com obra d'art, no's recomana pas. Com indumentaria, com no es de l'epoca de la con-

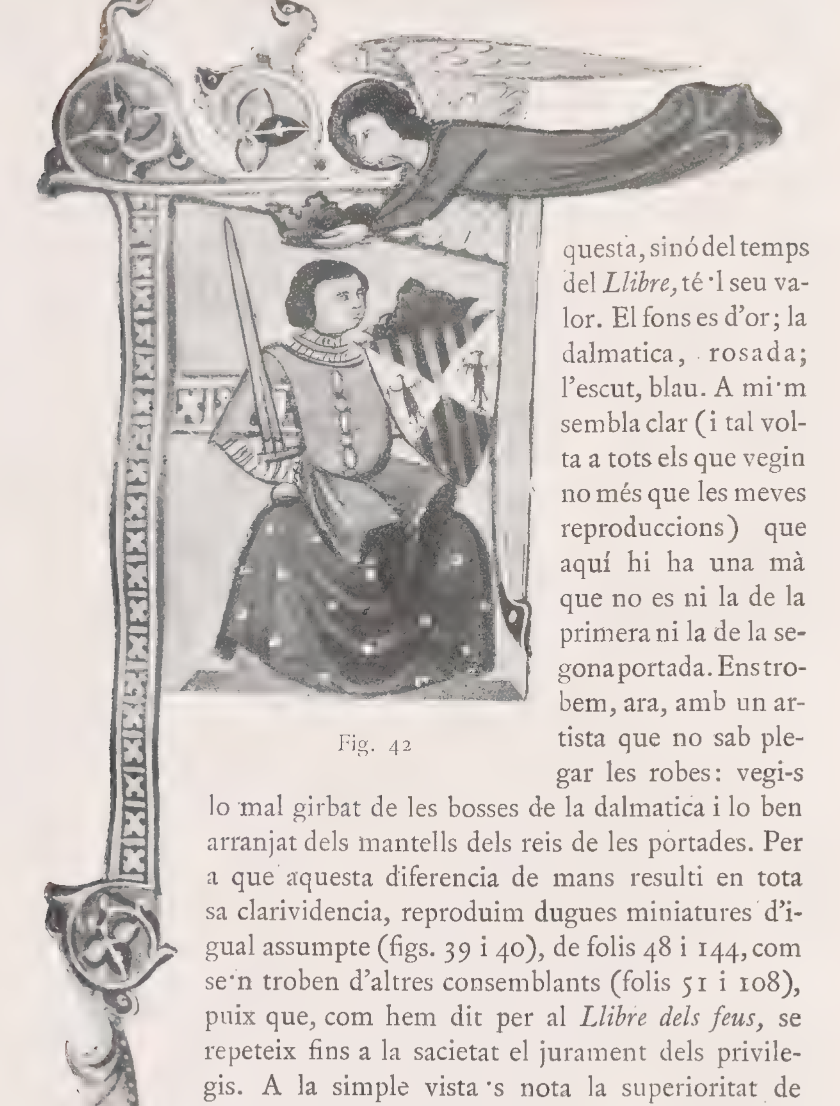


Fig. 42

questa, sinó del temps del *Llibre*, té ·l seu valor. El fons es d'or; la dalmatica, rosada; l'escut, blau. A mi·m sembla clar (i tal volta a tots els que vegin no més que les meves reproduccions) que aquí hi ha una mà que no es ni la de la primera ni la de la segona portada. Ens trobem, ara, amb un artista que no sab plegar les robes: vegi-s lo mal girbat de les bosses de la dalmatica i lo ben arranjat dels mantells dels reis de les portades. Per a que aquesta diferencia de mans resulti en tota sa clarividencia, reproduim dugues miniatures d'igual assumpte (figs. 39 i 40), de folis 48 i 144, com se·n troben d'altres consemblants (folis 51 i 108), puix que, com hem dit per al *Llibre dels feus*, se repeteix fins a la sacietat el jurament dels privilegis. A la simple vista ·s nota la superioritat de dibuix de la miniatura de foli 144 sobre la de foli 48. No hi ha sinó veure ·l moviment del braç del rei, i els plecs, per a convence-ns de que no són ambdugues dibuixades d'una mateixa mà. I la mà que les va pintar també es diferent. En la de foli 144 (fig. 40), hi ha modelat; en la 39 no

hi ha enginy per a estufar la roba. Per a mi, mai l'autor de la 39 pot esser l'autor de la 40. Fent atenció al nombre dels folis en que vénen dites miniatures, sembla que·s podria cercar en el *Llibre* ·l lloc on comença aquesta segona mà; però, com anem a



Fig 43. — Els comtes Ramon Berenguer y Almodis

veure, cap al final ens trobem amb miniatures que no·u consenten d'una manera rigorosa.

Donem, com miniatura treballada d'aquesta segona mà, la que representa ·l papa Ignocent IV assegut en el seu trono (fig. 44). El fons es d'or, la tiara conica i el mantell vermell; la tunica es blava i la sotana blanca.

Aquí tenim tal vegada ·l cap més treballat de totes les minia-

15

tures. El color fins hi es empastat, els detalls capilars molts i sècs; per lo qual resulta dur. Més vegin-se les arrugues de la roba, i tot seguit se veurà que no poden atribuir-se a la mà de l'autor de la segona portada.

L'ilustració dels *Usatges* es molt poca. No hi tenim més que'l comte Ramon Berenguer i l'Almodis en el foli 1. An en Quadrado aquesta miniatura li va cridar l'atenció per la seva indumentaria (fig. 43). Ell va de blau, amb mantell de castanya clar; i ella també de blau, amb gonella de rosa clar.

Aquesta miniatura, com ho prova la reproducció que'n dono, es de les treballades, i fins massa, puix resulta, en lloc de fina, llepada i rellepada. Els plecs són entesos, hi ha dibuix a les figures, i a les cares, ombres. Tot plegat, amb el fons d'or, es la miniatura que'ns dóna més impressió d'alta pintura.

Finalment, tenim, en el foli 77, el rei Frederic de Sicilia, també citat per en Quadrado.

Aquesta miniatura, a mi se'm recomana per la composició de la lletra F, per lo mateix que'ns retreu els enquadraments de les miniatures del *Missal de Sant Cugat*. Es clar que'i ha diferencia d'estil, però hi ha aquella mateixa pesadesa que tant en pugna està amb la lleugeresa de l'art gotic, ja per tot Catalunya mestre de la nostra arquitectura. Altres composicions podriem presentar, similars, a l'efecte d'acreditar la reducció de temps del *Missal de Sant Cugat*; més crec bastant la mostra que'n dono, que's completa amb els ornaments que tanquen les figs. 41, 42 i 44. En particular les roses o rinxols de la fig. 42, no's dirà que no tinguin molt que veure amb les seves formes similars dels enquadraments del *Missal de Sant Cugat*.

Parlarem ara de la seva execució. Jo no sé si en Des Poal estaria prou al corrent del maneig del pinzell, o si se sentiria encongit davant de les grandaries de les seves miniatures, perquè lo cert es que no n'hi ha cap que respongui a lo que volem dir quan diem: «això es una miniatura». Res de menut i acabat: tot gros, i, millor, grosser. El pinzell cerca'l cops perspectius, mai l'execució i fi de l'acabat detallat de la miniatura. I això on resulta més clar es precisament a l'ornament tocat, com permeten apreciar-ho les meves reproduccions; tocat i pintat amb



Fig. 44. — Papa Ignocent IV

pinzell de pintor, millor que amb pinzellet de miniaturista.

Farem ara notar, per quant poden induir a errors an els que no recordin lo que en Cennino Cennini 'ns ha ensenyat sobre la manera de fer els vestits, al veure 'ls plecs més ben treballats (els de la segona portada i del mantell reial, per exemple), que la

seva modelació no surt, no es el resultat de les variacions de la llum sobre la roba i el to de la mateixa al plegar-se i replegar-se. Les ombres del mantell rosa són de franc carmí; els clars, de blanc. Amb lo qual ja 's pot assegurar que guanyen, en lloc de perdre, en les nostres fototipies, les dites portades, essent molt més armonioses que'ls originals.

En fi, si en el *Llibre dels Privilegis de Mallorca* no tenim, no ja un cos de miniatures, sinó una sola miniatura que pugui pendre lloc amb les belles obres de la miniatura ultrapirenenca, hi tenim, sí, d'una manera indubitable, l'expressió del nostre art pictoric en el moment que aquest anava a pendre la seva gran volada emportat pel fundador de la gran escola catalana de la pintura mig-eval.

CAPITOL III

DELS PINTORS CONTEMPORANIS DEN FERRER BASSA

EN BERNAT DE POU

Com tenen fonts d'informació diferents les arts rosselloneses i les catalanes, i així mateix llur camp propri, donarem sortida a lo que sabem dels pintors rossellonesos, gracies a les investigacions primer de l'Alart i després den Vidal.

D'aquella familia de pintors del segle XIII dita *dels Santa Creu,* o *Crou* segons el parlar rossellonès, l'Alart ens dóna a conèixer, per l'any 1308, un Joan Crou, pintor, fill den Guillem i pare d'un Pere i d'un Bernat Crou, els quals, a V de les nones de Juliol de 1321, junt amb en Bernat Ferrer i en Pere Sala, sellers, i amb els pintors Bartomeu Emfós, Jaume Torrella i Jaume Bertolí, se declaraven solidaris en una manlleuta presa an el jueu Vives Abraham Sescaleta, presents en Jaume Fanjans i l'Arnal Boas, també pintors; de la qual, per l'acta de referencia, resultava que sols devien ja 31 sous barcelonins. Més «aquest acte, ben insignificant per sí mateix, sembla contenir un indici de l'existencia d'una corporació, o a lo menos d'una associació, entre gents d'ofici, que, conforme amb els fets ja citats, tenien entre sí les més íntimes relacions. Per altra part es ben cert que, en 1321, els pintors no eren prou nombrosos a Perpinyà per a formar part per sí sols una important corporació: així, se·ls veu associats, fins al segle XVII, ara amb els freners, ara amb els

mercers, esculptors i argenters. Siga lo que·s vulga, es dificil, en l'acte dit, veure altra cosa que un emprestit fet en comú, per gents d'oficis quasi identics en aqueixa epoca, en favor d'una associació que·s pot ja considerar com existint en vista d'alguna empresa d'un treball important que avui no podem dir quin seria.»[1]

Pels que hagin llegit els meus *Cuatrocentistas,* lo que·ns va fer conèixer, amb lo copiat, l'Alart, es que tenim ara provat que ja pel segle XIII, els pintors, lo mateix a Barcelona que a Perpinyà, estaven associats o agremiats amb els freners, estat de coses que a Barcelona perdurà fins quan ja es secular el gremi pur dels pintors; i que, per lo tant, les recerques s'han de dirigir pel costat dels gremis dels freners per a donar amb els pintors del temps que·s vulgui aclarir, més sense fer-se il·lusions; lo qual, com bé·s compendrà, ho dic en vista del resultat que·m va donar l'escorcoll de l'arxiu dels freners barcelonins, ont, emperò, me va sortir un interessantissim esclariment del nostre gran pintor del Renaixement en Nuñez, dit *el Portuguès.*

Els pintors rossellonesos citats en aqueix tant interessant document de l'any 1321, en Torrella, en Bertolí i l'Enfós, els tenim ja coneguts a l'ultim quart del segle XIII. L'Enfós, que com sabem era de Bruges, vivia encara en 1309, i viva trobem encara la seva muller, en 1331, en companyia de tres fills: l'un argenter, un altre clerc, i el de l'acta de 1321, en Bartomeu, pintor, com son pare; essent d'aquest l'última cita de l'Alart de l'any 1331.

A l'acte de 1321, hi tenim també un Bernat Crous, a qui l'Alart suposa germà del Pere, i del qual conta que no·s va casar fins que la seva dòna li va fer efectiva la quantitat que li aportava en dot; cobrança per la qual, aquesta, que·s deia Beatriu i era de Sant Llorenç de la Salanca, hagué de vendre-s un mas que tenia a Juhegues[2].

---

1) ALART: *Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais en Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées Orientales* (Perpinyà. 1872), c. XIX, p. 225.

2) ALART: «et dictus maritus meus non vult mecum matrimonium in faccie ecclesie celebrare donec du promissa fuerit sibi soluta.» — Obra i lloc citats, p. 226.

En Guillem Camprodon, pintor, sona, diu l'Alart, en dos instruments sobre cases del carrer de la Fusteria de Perpinyà; i diu que tal vegada seria parent de l'Arnal Camprodon, un dels autors o esculptors de les cadires del chor de la catedral de Mallorca, que feren, segons en Villanueva, «mestre P. Johan, fuster», i «mestre A. de Camprodon, ymaginayre de les cadires». I digué molt bé l'Alart: «Il faut rappeler, à ce propos, que le siège épiscopal de Majorque fut occupé entre les dates ci dessus par deux évêques perpignanais, Guido Terrena et Bérenguer Batlle, et il se pourrait qu'ils eussent attiré un artiste, leur compatriote, qui pourrait ainsi être le fils ou le frère du peintre Guillaume Camprodon.»[1]

Un altre Camprodon, en Bartomeu, i també pintor, surt conegut pels anys 1330 a 1361.

An el Bernat Boas de l'any 1321 se·l troba en altre document del 1323; i un Arnau Boas, també pintor, es conegut pels anys 1335 a 1337.

Tenim també, pel 1334, un Bernat de Bellver, parent den Bernat Crous. An en Jaume Canet se·l troba en documents dels anys 1328, 1332 i 1334. Del primer diu l'Alart que era una procura donada al pintor de Girona Pere de Vilardell «pour réclamer et recouvrer d'un peintre de la même ville nommé Raymond — le reste du nom est effacé dans l'acte original — *deux manuscrits sur papier.*»[2] Quan l'Alart no·ns fa cap indicació sobre la naturalesa d'aitals manuscrits, es que·l document no·n devia donar cap explicació.

De la familia d'un Bernat Davi coneguda per l'Alart com exercint l'ofici de seller o frener pels anys 1261 a 1286, ne dèu provenir un Bernat Davi, pintor de Perpinyà, que treballava ja l'any 1300 i el qual es conegut fins a l'any 1334; i com fills o germans, o en tot cas parents, creu que s'han d'estimar els dos pintors, igualment perpinyanesos, que·s firmaven Giral Davi. Però, del dit Bernat, consta que n'era germà un Arnal Giral Davi, qui en un document se diu major de vint-i-cinc anys per l'any 1344.

1) Obra i lloc citats, p. 228.
2) Obra i lloc citats, p. 231.

L'Alart se trobà encara amb dos Peraltes, l'un nomenat Guillem i l'altre Ramon, pels anys 1333 a 1347, també pintors de Perpinyà, constant el Ramon ja difunt pel 1350.

Es ara interessant, per donar-nos raó de la presencia dels pintors en el gremi de freners o sellers, per esser el que proveïa als cavallers de tot lo del seu ofici, i en particular dels articles de cuiro, en Pere Gras, pintor de Perpinyà, que, l'any 1332, vèn als seus cònsols quinze escuts de fusta, els quals segurament tingué per a pintar. En fi, tenim, pels anys 1337 i 1338, els pintors de dita ciutat Guillem i Pere Fagalo.

I dic en fi, perquè així com amb els dits fins ara res sabem de lo que pintaren tots ells, en cambi en l'any 1343, ens trobem amb en Jaume Rocha, qui contracta (en 20 de Novembre) un retaule per al convent de Santa Maria del Carme, en el qual se comprometia a pintar «tota l'historia de l'Anunciació de la benaventurada Maria Verge, es a dir, un angel i una imatge» (de la Verge); i tota l'historia del juí del Senyor, es a dir, un *Sedes Majestatis*, amb quatre angels i dotze sepulcres... «tot fet», diu, «de la meva mà, amb els millors i més convenients colors i a mes expenses; i el camp o superficie dels sepulcres» de la dita «historia, el pintaran del millor i més convenient color, sembrant-lo tot d'estrelles, i el tot pel preu de nou lliures i dèu sous barcelonins.»[1]

Per aquest espai de temps de que ara parlem, les recerques den Pere Vidal no han donat res de nou; lo que no passa, com ja veurem, per la segona meitat del segle.

Venint a Catalunya, el nostre primer trescentista es el lleidatà Andreu de la Torre, el qual ja hem apuntat com mestre del segle XIII, més de qui no sabem res fins a l'arribar a l'any 1307. Aquest trescentista fou el primer conegut dels nostres dies. El trobà en Manel de Bofarull, qui copià de l'Arxiu, allavores al seu carrec, els documents qui li vingueren a mà, i els comunicà primer an en Carderera i després a mi i al Comte de Viñaza, havent sigut aquest el primer en publicar-los a les seves *Adiciones* al meritissim *Diccionario* den Ceán Bermúdez; i lo que per ells sabem es lo següent:

1) Obra i lloc citats, p. 236.

«Illustrissimo ac magnifico domino et potenti citra Deum super omnia menuendo Domino Jacobo Dei gratia Aragonum et Valencie Regi Comitique Barchinone ac Sancte Romane Ecclesie vexillario Admirato et Capitaneo generali. Suus humilis famulus indignusque Capellanus frater Bernardus[1] Abbas de Sanctis Crucibus semetipsum ad pedum suorum oscula inclinatum. Significo domne vestre Regie Magetati magistrum Andream de Turri pictorem civem ilerdensem in opere picture quod per eum fieri mandastis super sepulcro excelentissime recordationis domini Regis vestri strenuissimi genitoris egregie incepisse. Ita quot quasdam ex illis crucibus que sunt ipsius tumuli testitudini superstantes tam auro subtili ingenio superposito quam aliis diversis coloribus ad hoc pertinentibus insertis artificialitet et impresis aparencia satis landabili decoravit; et videtur quod si modo simili continuare et perficere poterit ipsum opus dum modo durabile sit quod ipse magister asserit perpetuo duraturum quasi nullum opus erat secundum quod postea aparebit et cuilibet intuenti manifeste videbitur quantum perpendi potest nobilissima sepultura. Set quia monasterium in suis angustiis et necessitatibus non habet ad cuius misericordiam nisi Dei et vestram recurrere valeat confidenter. Idcirco vestre regie providencia celsitudo non ignorat ipsum monasterium propter sterilitatem annorum proxime preteritorum et propter multas expensas extraordinarias quas facere ipsum oportuit multis est debitis obligatum sic quod nedum salaria neque etiam victualia artificibus vel aliis necessariis operariis pro operibus antedictis et aliis que in monasterio fieri mandastis valet comode ministrare nec in expensis ordinariis singulis annis faciendis potest suficire sibi ipsi assignare igitur dignetur vestra piissime clemencie altitudo ad laudem et honorem Dei et ad salutem anime vestre et prefati vestri inclitissimi genitoris in aliquo loco idoneo unde secure haberi possint redditus aliquos annuales in ea que vobis placuerit quantitate ex quibus tam opus picture predicte quam refectorii quod nos incipere precepistis perfici valeat et laudabiliter consumari. Meminisse potest vestra regia excellencia quando incipi mandavit refectorium antedictum

1) Bernat de Vallseca: *Vide Peray*. Obra i lloc citat, p. 43.

promissis mille morabatinis ad ipsum incoandum et vestri gratia jam solutis et in eodem opere et non in aliquo alio per nos expensiis quod aliquam assignationem ex cuius auxilio consumaretur vestra regalis largifluencia facere ordinaret quod fiat quando vestri fuerit beneplacitum et voluntas. Exaltet vos Altissimus Regnorum continuis, incrementis cum vite prospere longitudine ad sui servicium et honorem.»[1]

«Excellentissimo domino Regi Aragonum-Vobis Illustrissimo domino Regi-Significo ego abbas de Sanctis Crucibus quod magister Andreas de Turi pictor tumuli Excellentissimi domini Regis patris vestri venit nobiscum ad legale compotum super omnibus que receperat et expenderat ratione picture tumuli supradicti usque nunc et primo recepit a Bertrando de Vallo baiulo vestro generali in Cathalonia de jaccensibus..... quadringentos solidos.

»Item de barchinonensibus inter diversas soluciones..... mille D.C.LX.III. solidos et IX denarios qui faciunt de jaccensibus ad rationem triginta pro duodecim, Sexcentos LX. quinque solidos et IIII^or denarios.

»Item de barchinonensibus recepit a nobis quos collegimus pro facto Alexandrie quingentos octuaginta solidos qui faciunt ad cambium supradictum ducentos triginta duos solidos.

»Et sic in suma recepit de jaccensibus..... mille ducentos nonaginta septem solidos et IIII^or denarios.

»Et expendit inter omnia exceptis victualibus que pro se et familia sua recepit de Monasterio..... duo milia septem solidos et sex denarios jaccenses.

»Et facta compensatione receptarum cum expensis expense superat septigentis decem..... solidis et duobus denariis jaccensibus quos debet ad huc diversis creditoribus a quibus mutuu receperat secundum quod ipse certificabit vos scripto suo vel verbo.

»Datum in Sanctibus Crucibus quinto nonas Mayi Anno Domini millesimo trecentesimo septimo.»[2]

---

1) Arxiu de la Corona d'Aragó; *Cartes reials*, sense data, num. 1381.

2) Arxiu de la Corona d'Aragó: *Cartes reials, en paper, del regnat den Jaume II* (any 1307), núm. 3051.

Tot l'interès dels documents transcrits està en demostrar-nos com també entre nosaltres els monuments arquitectonics gotics eren policromats, com de fet ja 'ns ho provaven els panteons reials de Santes Creus, dels quals se tracta per lo que ha quedat de la llur pintura, més de la qual no saviem fins aont la dita policromia era portada. Ara, pel present llibre, dits ornaments no 'ns diuen res, puix no 's tracta d'obres de pura pintura i de representació de figures.

Del dit Torre re més n'ha sortit. També procedeix den M. de Bofarull lo que ja féu public en Puiggarí, encara que d'una manera poc exacta, puix diu que l'infant Alfons concedí llicencia desde Agramunt, a 12 de les calendes de Desembre (20 de Novembre) de l'any 1314, per a que anés a establir-se en Bernat de Pou a Balaguer, per quant en aquesta ciutat no'i havia allavores cap mestre pintor; document que també 'ns havia comunicat, i ara publicat per en Rubió i Lluch[1], i per varies raons interessant, per lo qual hem de transcriure-l a continuació:

«Super illustrissimo ac serenissimo domino et patri suo karissimo domino Jacobo Dei gratia regi Aragonum infans *Alfon* | *sus* ei | us humilis filius, *comes Urgelli* et vicecome Agerensis, manum ac pedum humile osculamen, cum omnimoda subjeccioni et reverencia filiali.

Cum *Bernadus de Puteo pictor civitatis Barchinone* amore nostri apud Balagerium causa residendi ac domicilium suum tenendi ibidem, se et dictum suum domicilium transferre intendat, hocque eo quia in dicto loco aliquis sue artis magister ad presens non extat, nostre multum sit placidum voluntati, nunc quia per eundem intellexerimus... aliquibus dicte civitatis hominibus in quibusdam quantitatibus peccunie quas de presenti nullatenus solvere posset, existere obligatum. Idcirco excellentissimam paternitatem vestram humilitate quam possumus exoramus, quatenus eundem, a debitis..... que mille solidos Barchinone dicuntur attingere quantitatem, usque ad duos annos

1) Obra citada. LII.

videlicet dignemini elongari nostri supplicationibus, et honori vestri graciose nos humillime comendamus. Datum in loco Acrimontis .XII. kalendas Decembris anno Domini .MCCCXIII.

Excellentissime regie majestatis».

En Puiggarí, dient «D. Alfonso, desde Agramunt, concedió licencia», etc., es causa de que·l senyor comte de la Viñaza, que·u copía, digui «rey Don Alfonso», etc.; i, com acabem de veure, no hi ha tal rei en el document.»[1]

Més endavant se veurà l'importancia que té aquesta correcció, o sia la de fer constar que l'Alfons del document es l'hereu den Jaume II, «quien después de comprado el condado—d'Urgell—y tomado posesión de él, entendió en casar su hijo, el infante don Alfonso, que sería de edad de doce años, con doña Teresa de Entenza, sobrina del conde, — d'Urgell, Armengol, darrer de la dinastia dels Cabrera»—como él lo había ordenado en su testamento.» «Concertóse la boda en la ciudad de Lérida, para domingo á 10 de Noviembre de 1314.»[2]

En efecte, el comte Armengol de Cabrera morí pel Juliol de 1314[3]; per lo tant mai podia l'Alfons, a 20 de Novembre de 1313, data del document del pintor que·ns ocupa, dir-se comte d'Urgell; errada de copia no advertida ni per en Manel de Bofarull, ni per en Puiggarí, ni per en Viñaza, ni per en Rubió i Lluch.

En Jaume II, complint lo previngut en el testament de l'Armengol, el mateix dia en que·s van casar el seu fill Alfons i na Teresa d'Entença, els dóna ·l comtat d'Urgell, essent de notar que l'Armengol va prohibir que les armes seves, les d'Urgell, se barregessin amb cap d'altres: les d'Entença eren pla d'or amb cap negre. Es el dia després del seu casament, si corretgim el document posant IIII en lloc de III, que es lo que porta, quan Alfons, comte d'Urgell i vescomte d'Ager, escriu al seu pare la

1) Puiggarí: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad media y del Renacimiento,* en *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona, 1880), vol. III, p. 75.— Comte de la Viñaza: *Adiciones,* &.

2) Monfar: *Historia de los condes de Urgel* (Barcelona, 1853), v. II, p. 69.

3) Obra i lloc citats, p. 55.

carta que hem transcrit, per la qual sabem que era en Bernat de Pou un pintor de la ciutat de Barcelona, que anava per amor an ell a traslladar el seu domicili a la ciutat de Balaguer, ont no·i havia en el seu art, de present, mestre tant eminent. Més era ·l cas que en Pou devia a uns de Barcelona dos mil sous, per lo qual no podia portar el seu domicili a Balaguer: aixís l'infant Alfons pregava al seu pare li concedís una moratoria o espera de dos anys per a satisfer dit deute.

El primer acte, doncs, del nou comte d'Urgell era de portar-sen a la capital del seu comtat un pintor de Barcelona, els merits del qual, si bé per referencia, pondera. Ens trobem davant d'un fet nou, d'un fet que quasi equival a un nomenament de pintor de cambra o de la casa d'Urgell; i, haguessin sigut les que fossin les relacions del noi comte amb en Pou, sempre hem de veure una estima reciproca, tal vegada de deixeble a mestre, més sempre lloable, tant per a l'un com per a l'altre. Ara no hem de dir re més fòra de que aviat tornarem a parlar d'aquest particular de l'amor del comte d'Urgell, l'Alfons, per la pintura.

En Puiggarí, en el lloc citat, encara ·ns parla d'un pintor veí de Barcelona nomenat Francesc Salelles, qui «sería de alguna nota cuando los padres le traían sus hijos desde lejos para aprendices: así resulta de una escritura de 3 de las calendas de Septiembre de 1336, donde los consortes Pedro y Angleseta de Bramons, vecinos de Cardona, ajustaron con él, por cuatro años, á su hijo Berengario, «ad discendum predictum vestrum officium pictoris», quedando en vestirle el primer año. El maestro aceptó los servicios y ayuda del mozo, y á su vez prometió «providere cum in cibo, et pane, et vestitu, et calciatu, et in omnibus suis necessariis prout eum deceat, et colere ipsum».

Altres pintors: en Berenguer Esteba, per l'any 1316[1]; en Ferran Barata, pel 1327[2]; en Pere d'Oller, a Manresa, pel 1331[3]; en Bartomeu Lunell, en 1333; en Benet, en 1334;

---

1) Arxiu de la Corona d'Aragó. Arxiu de la Diputació: *Deliberacions de 1316-17*, foli 23.

2) Id. id.: registre 230, f. 104.

3) Arxiu Abadal (Manresa): comunicat per mossèn Gudiol, pergamí 79.

el miniaturista Caldero, per 1335-37; se troben a les llistes citades den Puiggarí. Mossèn Gudiol va topar a Vic, pel 1337, amb un Guillem Ginebret.

Finalment, per l'any 1342, se troba ·l pintor Anton de Verins, ermità de Montserrat, segons el curiós document aquí junt transcrit.

«Lo Rey

Prior ffem vos saber quell nostre frare Anthoni de Verins ermità, lo qual con entenia en les coses terrenals era scrivà de la cambra nostra, nos ha presentat .ii. ystories pintades. Ço es les armes de Nostre Senyor Jhesuchrist e la figura de la mort en .ii. posts poquetes, de la qual cosa havem haut gran pler. Ens maravella con tan be es entrat en aquest art, car abans no·n solia saber. E segons que appar es labor fort religios, e contemplatiu acels qui seguexen Deu per via dalta pobretat evangelical. E ans certificat que el es dels specials ermitans que practiquen ab vos que sien de vostra muntanya. Perqueus preguam affectuosament que per honor de Deu, e contemplacio nostra al dit frare Anthoni e acompanyons seus haiats per recomanats en lurs necessitats. No contrastant que el haie en devocio vostra honesta conservacio; e farets nos en gran servey. De manera que convenga que les nostres pregaries li son estades favorables, sins desigats servirne e plaure. Del regiment del vostre monastir nos ha parlat, el vos en dira lo bon voler que nos hi havem en matenir ho Deu volent. Data en Barchinona sots nostre segel secret a XXVII dies dAbril. del any de la nativitat de nostre Senyor M.ccc.XLii.

Fuit dirigitur. Al religios e amat Conseller nostre frare Vicent de Ribes Prior del monastir de Muntserrat.

Dominos Rex manus mei Br.º de Jonquerio.»[1]

Possible es que quedin malendreçats els noms d'alguns altres pintors entre ·l munt de les meves paperetes, i se m'ha de perdonar el que no ·ls cerqui, perquè, després de tot, el conèixer el nom d'un pintor en document privat poca utilitat presta a

---

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, r. 1963, f. 82 v.



Clixé de F. Serra

Retaule dels reis Alfons i Elionor de C



astella, comtes d'Urgell (Catedral d'Osca)

l'historia de l'art, puix si un hom els recull es perquè devegades se comença per un d'aquests documents la coneixença que's fa amb un nom deprés historic. No altra cosa 'm va succeir amb els primers artistes del nostre Trescents, en Bassa i en Serra.

De cap dels pintors que hem pogut nomenar coneixem obra alguna; i, quan de pintures d'aquest temps en podem presentar tant sols un exemplar, aquest ens arriba anonim, haventnos-en de reputar encara per molt ditxosos, ja que per fi podem formar-nos idea de com se pintaria abans que en Ferrer Bassa renovés o revolucionés les condicions de la nostra pintura.

Aquesta obra, unica an el meu coneixement, no 'ns ha sortit a Catalunya, sinó a Aragó, dintre de la catedral d'Osca; i d'ella ha dit en Carreras i Candi lo següent:

«L'altre retaule es un frontal del segle XIV, que, a més de resultar una pintura de mèrit, té l'especial interès de portar involucrats recorts de Catalunya. Està en la sacristia de la Catedral, y sols se sab que de les golfes fou trasportat ont ara està. Al centre hi han dos sants de dificultosa identificació: lo hu porta una creu en la mà y l'altre una soca d'arbre. Entre'ls dos sants, en un cercle, està Jesús en creu ab les dues Maries. A la dreta y esquerra, en dos compartiments s'hi figuren passatges de les sues vides. La seva major particularitat està en los vuyt escuts distribuits en la orla o march del frontal, dels quals los quatre centrals, formant creu, tenen dos quarters, l'esquerra ab les barres reyals d'Aragó lo de la dreta ab lo taulell dels escachs, distintiu dels comtes d'Urgell. Dels quatre escuts pintats en los anguls, sols dos són sencers, y aquests mostren un castell.

Tenim al nostre davant una prova de la munificencia del comte d'Urgell Jaume I, fill segon del rey d'Aragó Anfós y de Teresa d'Entença, senyora d'Antillon, sa primera muller. L'haver rebuts dels seus progenitors, no sols lo comtat d'Urgell en 1328, sinó que també les grans possessions a Aragó pertanyents a sa mare com a senyora d'Entença y Antillon, y son casament ab l'infanta Elionor de Castella (1329), germana del rey Alfons XI, li donà molta preponderancia, especialment en lo reyalme d'Aragó». «No podem dubtar de que lo frontal fou donat per l'infant

d'Aragó y comte d'Urgell Jaume y sa muller Elionor de Castella, a alguna iglesia del bisbat d'Osca, tal vegada a la de Montaragón, en los dèu anys qui van del 1337 al 1347.»[1]

No crec que's pugui sostenir que'ns trobem davant d'un frontal: no'i ha més que veure la reproducció fototipica que'n donem per a estar certs que'ns trobem davant d'un altar, d'un retaule. ¿Com s'explicaria aquest frontal rematant amb un coronament emmarletat i per lo mateix tant retallat?

Aquests retaules, d'un metre, poc més o menos, d'alçaria, són ben coneguts, i els veurem més endavant representats en miniatures del gran *Missal de Sant Cugat*; amb lo qual no volem dir que per aquest temps no se'n fessin de majors dimensions, més, per lo que sabem del que va pintar en Rocha, es de creure que serien comuns els petits, perquè de la descripció de l'obra d'aquell ens-e sembla que no 's pot dubtar lo que diem.

Però en Carreras i Candi 'ns diu que'l retaule en qüestió es una obra pintada entre 1337 i 1347, feta fer per ordre de l'infant d'Aragó i comte d'Urgell, en Jaume I, i de la seva muller, na Elionor de Castella; i això es encara de tot punt inexacte: en Carreras i Candi s'ha confós en gran manera.

L'infanta Elionor de Castella, germana de l'Alfons XI, rei de Castella, amb qui 's va casar pel Febrer de l'any 1329 fou amb el rei d'Aragó, l'Alfons IV, com se pot veure en en Zurita, en Monfar i en Bofarull; i, com dit rei morí l'any 1336, si 'l retaule es fet pintar pels dits reis, ho va ser, doncs, entre 1329 i 1334, i no diem 1336 perquè fou l'any 1334 que'l rei Alfons, malalt ja del mal d'hidropesia que'l portà a la tomba dos anys després, «dió la administración del condado de Urgel, vizcondado de Ager y baronías que fueron de la infanta doña Teresa, al infante don Jaime, su hijo, que era mayor de catorce años, y concurrían en él las partes necesarias para entender en el gobierno de sus cosas.»[2]

---

1) Carreras i Candi: *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona, 1909), p. 259.

2) Monfar: *Historia de los condes de Urgel* (Barcelona, 1853), v. II, p. 129.

En Jaume casà amb na Cecilia, filla dels comtes de Comenges, l'any 1335[1]. Ara, amb quin motiu els reis d'Aragó, com comtes d'Urgell, van fer pintar dit altar, i per a quina iglesia, no es facil de dir; i, com ja·u ha dit en Carreras i Candi, a Osca ningú sab per ont va arribar a la catedral dit altar.

Si no ·s tractés d'un retaule manat fer pels comtes d'Urgell, trobant-lo a Osca podriem creure si l'obra no seria aragonesa; emperò la categoria dels donants fa creure que·s tracta d'una obra catalana, i aquesta mateixa categoria ·ns ha de portar a veure-hi la mà d'un pintor de gran renom. Aquest pintor, per a mi, mentres no·s provi lo contrari, no es altre que·l que hem ja presentat en 1314 com pintor de cambra del comte d'Urgell, l'Alfons, fill den Jaume II: en Bernat de Pou. Allavores, i ja per a quan arribessim an aquest punt del meu treball, he cridat l'atenció sobre la solicitut del comte d'Urgell, l'Alfons, per al pintor barceloní de Pou, enduent-sel a la capital del seu comtat, ponderant el seu merit.

En Pou, arreconat a Balaguer, diguem-ho així, no pogué seguir el moviment artistic de la capital de Catalunya, no pogué tal volta conèixer lo que havia dut d'Italia en Ferrer Bassa ni lo que feia; quedant, per lo tant, antiquat en la seva pintura. Més es aquesta antiguitat lo que ara ·ns interessa, per quant, tractant-se de l'home de qui pogué dir l'Alfons, al parlar de la seva anada a Balaguer, que *in dito loco aliquis seu artis magister ad presens non extat,* en ell hem de regonèixer el mestre de la pintura catalana del temps den Ferrer Bassa abans de que aquest s'emancipés i revolucionés la nostra escola.

¿Ens equivoquem al veure en dit altar una obra catalana? ¿Li pendriem a Aragó una de les seves obres i un autor de la vàlua del mestre de l'altar dels comtes d'Urgell?

Que l'Alfons, comte d'Urgell i rei d'Aragó, i sa muller, na Elionor de Castella, com comtes d'Urgell, no com reis d'Aragó, fessin pintar a Aragó un altar per un aragonès, no té res d'impossible ni d'inverossimil. Però posem-nos dintre de termes logics. L'Alfons i la seva muller ens-e surten amb un altar

1) Obra i lloc citats, p. 133.

posant-hi les armes d'Urgell amb les llurs. Això bé voldrà dir que aquell altar fou fet i donat a tal o qual iglesia pels reis-comtes d'Urgell. Si ara jo trobés motiu per a explicar com l'Alfons IV, com comte d'Urgell, junt amb sa muller, la comtesa, Elionor de Castella, pogueren manar fer per la catedral d'Osca un altar que·ls recordés com tals comtes, quan ja son reis, es clar que podria veure en l'autor del retaule dels comtes dits un mestre aragonès. Més jo no trobo en lloc cap relació entre els dits comtes d'Urgell i Osca que pogués ser causa del donatiu del seu altar. En Carreras i Candi ha dit que tal vegada l'altar passà de Montaragón a Osca; però lo mateix hauria pogut dir de tota altra iglesia o monastir del reialme d'Aragó. Mogut, doncs, per les raons dites, i tenint el retaule segellat amb les armes dels comtes d'Urgell, haig de creure que·l retaule es català, i, per quant es fet per ordre i manament del comte Alfons, pintat pel mestre Bernat de Pou, qui en 1314 ·l seguí a Balaguer a l'esser aquell promogut per son pare al comtat d'Urgell.

Havent sigut pintat el retaule entre 1329 i 1334, cap interès ens té l'acostar-lo a la primera data o la data extrema: sempre tindrà per a nosaltres igual significació la pintura.

L'altar es dedicat a Sant Jaume ·l Menor, l'apostol ben conegut per portar com atribut de l'apostolat el llibre i l'instrument de la seva mort, la tranca amb que li varen fer saltar el cervell. Més, l'altre apostol, qui es? El canonge Supervia, d'Osca, me diu que en Felip; mossèn Gudiol creu que·s tracta de Sant Andreu[1]. L'apostol es verament clavat a la creu que s'anomena comunment *de Sant Andreu;* més ¿per què no porta aquesta a la mà, i si la de forma corrent? Faré notar que, commemorant l'Iglesia ·ls apostols Jaume i Felip en un mateix dia, el primer de Maig, l'opinió del canonge ·s podria corroborar amb aquesta circumstancia. I no cal, per a mi, dir re més d'això, ja que no d'iconografia, sinó de pintura, es de lo que parlo. De totes maneres se veu ben poc encertat lo dit per en Carreras i Candi de

1) En el cataleg de l'Exposició de Saragoça de l'any 8, se llegeix: «Sala I, num. 19. Tabla pintada: San Andrés, la Cena, Cristo con los apóstoles Expositor: Cabildo catedral de Huesca.»

que'ls dos sants del retaule siguin de «dificultosa identificació».

Reproduim la fotografia del senyor Serra, fotograf de la Junta Municipal de Belles Arts de Barcelona, per esser més clara que les que'ns van fer el senyor Alcayne, de Saragoça, i el canonge Supervia, germà del bisbe d'Osca que tant ens ha afavorit rendint-nos amb la seva protecció per dur a terme nostre treball.

Les armes del comte d'Urgell, l'Alfons, se troben en el marc de l'altar, en el centre dels seus quatre costats. Les de la seva muller, na Elionor de Castella, estaven en els angles. Més, com aquests estan molt malmesos, sols se'ns ha conservat integres a l'angle inferior dret (mirant l'altar), on tenim el castell blanc de tres torres.

Sant Jaume porta una tunica verdosa i un mantell lila amb gires d'ocre. I l'altre apostol porta dels mateixos colors els vestits, però al contrari, això es, la tunica lila i el mantell verdós. Més aquest duu 'l folro de vermelló. Aquestes dues figures surten sobre un fons d'or unit, galonejat d'una puntilla del mateix metall amb un arrimader amb labors més o menos orientalesques; essent de notar en aquest sentit el galó daurat del coll de la tunica de Sant Jaume, que dóna l'idea d'una inscripció en lletres arabesques. Aquest detall podria fer creure que l'obra bé podria esser aragonesa; més jo diré que per Lleida l'element sarraí era més intens que en lo restant de Catalunya de llevant, i que, axís i tot, a Torroella de Montgrí 'ns trobàrem amb una Mare-de-Déu de la Llet tota plena de lletreria arabesca; de manera que, tant per la primera com per la segona meitat del Trescents, aquesta moda sols ens representa l'alça en que devien estar entre nosaltres els brodats, els galons i les catifes sarrainesques.

Faré notar que, quan tant de moda estava 'l blau, de blau no n'hi ha gens a l'altar dels comtes d'Urgell. Un plom blavós i uns rastres d'indic sí que hi són, però res més. Quan els assumptes dels quatre quadros representen escenes de la vida i martiris dels dos apostols, passant en interiors, els sostres són de vermelló o d'un ocre de fusta torrat; quan a l'aire lliure, els fondos són verdosos.

Res d'ombres verdes en els rostres dels apostols, lo mateix per al Sant Jaume de cara jovenivola, amb cabell i barba rossos,

que per á l'altre canós. Cares i mans són molt i ben treballades i ombrejades amb les tintes fortes dels colors empleiats, i amb aquestes perfilades així les cares com les mans.

Les figures dels dos apostols no's recomanen pel llur dibuix ni per les llurs proporcions: són curtes i de cap gros; més en el plegat hi ha estil. Emperò, tant pel seu plantar seriós com pel seu pulcre dibuix i ben acabada execuciò, l'obra, per dites circumstancies, dóna una impressió de concepte enlairat, i molt més per a l'epoca en que es feta; i això que no'i contribueix gens lo descolorida que està, no per l'injuria del temps, sinó per haver-se empleiat un tremp molt aigualit.

D'altres qualitats de la pintura den Bernat de Pou, deixarem de parlar, per donar-ne raó les fototipies de la seva obra, però si direm dels quadros de composició que són com els del seu temps, que si's comparen amb la producció dels nostres miniaturistes, se veu clar, en les petites figures dels mateixos, la mà ferma del pintor de retaules.

Ara, que hem acabat amb en Bernat de Pou, direm que, si lo que sabem d'altre pintor del seu temps, den Bernat Peyron, tingués altra importancia, hi hauria motiu per a disputar-li l'honor que creiem que de justicia se li ha de fer considerant-lo autor del retaule dels comtes d'Urgell; però 'l pintor dit, en Bernat Peyron, de Barcelona, sols el coneixem per l'ordre que l'infant Alfons dóna, estant en el setge d'Esglesies, a l'illa de Sardenya, de que se li paguin cinc-cents setanta-tres sous i quatre diners que ell li devia pels escuts i selles que li va pintar al sortir a campanya; datada a 4 de les calendes d'Octubre, 28 de Setembre de l'any 1323[1]. Aquestes relacions de l'infant comte d'Urgell amb en Peyron, bé 's podrien aprofitar a dit fi, tant més quant ens-e sembla que no se'l pot separar del capellà Ferrer Peyron, a qui 's fa arquitecte del monestir de Pedralbes.

---

1) Arxiu de la Corona d'Aragó; r. 396, f. 12 v.

CAPITOL IV

PEDRALBES

VEIG a Pedralbes com crec que·l van veure ·ls contemporanis den Ferrer Bassa: el veig pintat de dintre i de fòra, de dalt a baix, i dins de cada capella son retaule, alguns de la seva mà, altres de mans del seus deixebles. I ·m sembla, al trobar-me així dins de la bella iglesia del monestir, com si estigués dalt de l'iglesia o basilica de Sant Francesc d'Assisi a Italia; i, com s'ha dit d'aquest monestir, dic del nostre que «obrí ·l llibre d'or del renaixement de la pintura catalana». Veig a Pedralbes, durant al menys tot el segle XIV, anar-hi en professó ·ls nostres pintors: primer els que·i anaren a veure i a estudiar, es dir, a aprendre lo que·i va pintar en Ferrer Bassa (perquè tinc per cert que lo que va fer per a la capella de Sant Miquel de la part claustrada ·u faria en altres capelles de la part exclaustrada); després els que·i anaren a extasiar-se en la meravellosa pintura den Jaume i en Pere Serra. Tots hi devien anar, els mestres trescentistes catalans, a Pedralbes; perquè sols allí ·s devien trobar reunides les obres dels mestres de la pintura mig-eval catalana.

Per a mi re més cert que l'alta influencia educatriu de Pedralbes. Fundat en el moment en que la pintura pren la seva gran volada a Italia; transportades a Pedralbes les ensenyances den Giotto i en Martino per en Ferrer Bassa, anar a Pedralbes era anar a Italia a Padova, a Florença, a Sena, a Assisi: era anar a aprendre lo que era l'art nou de la pintura. Pedralbes

era exemple i escola, per als nostres pintors, de lo que·s feia en aqueix cor d'Italia, en tot temps el cor del seu art lluminós i trascendent. Crec no equivocar-me, crec no escriure lo que dic mogut de l'ambició de trobar entre nosaltres l'escola: si aquesta no la veig en altra part, es perquè en lloc ens n'han quedat mostres i records tant esplendents. ¿Que avui l'iglesia del monestir ha perdut les pintures dels dos Bassas i dels dos Serras? ¿Es per això menos cert que·i foren durant tot el segle XIV? Què dic! ¿No han arribat fins a veure-les els meus ulls a les acaballes del segle XIX? ¿Com, doncs, dubtar de que ·ls pintors mig-evals anessin a Pedralbes durant el segle XIV, si en lloc més podien trobar aital museu de pintura?

Crec que puc dir que Pedralbes, continuat en el segle XV per en Martorell i en els segles següents pels mestres que ·ns han deixat mostres del llur temps dins del museu del convent, no·s pot ni ·s dèu tenir claustrat, per honra i gloria del monestir i de Catalunya; i, en les parets del claustre, fins avui se·ns pot presentar com un museu historic de la pintura catalana mig-eval i del Renaixement. Perquè, com qui diu museu diu escola, avui, com en el segle XIV, Pedralbes compliria fins educadors: si en un principi formant mestres de la pintura, avui formant mestres de la seva historia.

Més sí: siguem modestos tot i sent grans admiradors de l'obra pedagogica de Pedralbes. No es en Ferrer Bassa ni un Giotto ni un Martino: no es, doncs, Pedralbes de comparar amb Assisi; més Pedralbes fou, per a nosaltres, lo que fou Assisi per a Italia, lo que l'Escorial per a Espanya. Estimem, doncs, Pedralbes per lo que fou per a nosaltres, i estimem-lo i guardem-lo tal com es, com vera cosa sagrada, puix ens ha conservat l'historia de la nostra pintura mig-eval amb el seu gran iniciador del segle XIV.

Bellament en Puiggarí ·ns introduirà dins de Pedralbes: «passem el vell i rodó portal, que encara té al flanc esquerre un dels torrellets (fig. 45) que ·l guardaven, rogenc i esberlat de la vellura; i, muntant una costeta que fa carrer entre dos rengles de casalots desiguals, que eren abans carniceria, fleca, estables, cellers, graners i altres dependencies del convent, i guarden encara llur



Fig. 45. — Entrada del monestir de Pedralbes

segell primitiu amb llurs humils terradets, llurs baixos portals, els pedriços que servien per apeuar-se, i la fonteta on s'abeuraven els cavalls; una calçada de palets gastats, plens d'herba en ses



Fig. 46. — Claustre del conventet

juntures, ens conduirà a un gran terraplè, sobre 'l qual, a mà esquerre dels venints, s'exten l'ample trast de l'iglesia.

»Posats al confí llevant d'aquella esplanada, oberta en igual direcció, ovirant-se una bella vista de la ciutat i de la mar, abarcarem en son millor aspecte la totalitat de l'edifici.

»A dreta mà, un caminet muntant, ja privat dels xiprers que l'ombrejaven, mena cap al portal de sortida, igual en tot al que suara passàrem; i, junt al mateix, dins del clos, hi ha un altre carrer de set casetes, amb plaça i jardí davant, antigues com el monestir, que en son temps estaven ocupades pels clergues de son servei...

»A mà esquerra tenim la cerca del conventet, que es una petita clausura formada de casa i cel·les, entorn d'un claustre ogiu, no menys antic (fig. 46) i senzill, ombrejat per seculars tarongers, dins el qual vivien recullits alguns frares, amb obligació d'ajudar als clergues en el ministeri sacerdotal.

»Per fi, al davant nostre ·s desplega l'iglesia, flancada per son enlairat cloquer, oberta per son ogiu i crestonat portal, voltada de mig en amunt per llargues finestreres entre cavallons, i de mig en avall per l'antpit de les capelles, amb rosanes d'il·luminació, acabant amb absida quinada; tot lo qual fa bonic jòc de poligons. A continuació segueix un grop de construccions altes i baixes, que enclouen el parlador, la porteria, la sala capitular i altres accessoris del convent.»[1]

Davant del pintoresc i artistic monestir, la primera pregunta que ·ns fem es la de qui fou el seu autor. L'arquitecte Mestres digué l'arquitecte Guillem Albiell, més sor Anzizu, l'historiadora i restauradora del monestir, que no serà mai oblidada pels cultivadors de les belles arts, recordant un document del seu monestir i carrec, donat a conèixer pel P. Fita, sembla dubtar-ho, tal vegada suggestionada per l'extracte que ·l dit P. Fita ·n dóna i que es el següent:

«Barcelona 1 de Julio de 1326. El P. Fr. Ramón Bancal, provincial franciscano de Aragón, testifica que en el día precedente había dado cumplimiento á lo dispuesto por el Papa Juan XXII, aprobando la situación y fábrica ya comenzada del templo de Santa María de Pedralbes, y marcando por sí mismo la planta y divisiones del convento, en presencia de los directores de toda la obra Ferrer Peyron y Domingo Granena.»[2]

1) Puiggarí: *Garlanda de joiells* (Barcelona, 1879), 171.

2) «Anno domini M°CCC°XXVI°, pridie kalendas Julii, una cum Fratre Arnaldo de Canellis, et Fratre Berengario Folcinerii, et Fratre Petro de Comabella. Dispositione

Entenc que del document no se ·n pot treure sinó lo següent. El provincial, acompanyat de tres frares de la seva ordre, anà al lloc de Pedralbes, on s'estava ja construint el monestir, per a veure si ·l lloc era convenient; i, com bé ·ls aparegué, proceiren al seu amollonament, posant el provincial, per sí mateix, es a dir, com notari de l'ordre, o com representant l'ordre proprietaria, els mollons del solar del monestir, no al replanteig de l'obra, com entengueren el P. Fita i sor Anzizu; després de lo qual constituí com obrers de l'obra als dits Peyron i Granyena, no com directors facultatius.

Què més voldria jo que tenir un arquitecte Peyron al costat d'un Peyron pintor? Però certament no cab veure (i no diré que els llurs carrecs prop de la reina fundadora ·u justifiquin) en els dits Peyron i Granyena més que ·ls obrers encarregats del bon esmerçament dels cabals destinats a l'obra del monestir.

¿Fou en Gim Albiell l'arquitecte de Pedralbes? L'arquitecte Mestres, després de recordar que són obra de l'Albiell l'iglesia del Pi, la de Mont-Sió i la de Sant Jaume de Barcelona, diu: «si tuviere de emitir mi franca opinión respecto dél arquitecto á quien le confiara su traza y dirección, me inclinaría en favor de Guillermo Albiell, tanto porque las obras que le son debidas le suponen de gran crédito, como porque no puedo mirar el Monasterio de Pedralbes sin que recuerde la manera de trazar que fué propia de Albiell.»[1]

En Mestres anà raonant la seva opinió en favor de l'Albiell al descriure ·l monestir. Així, parlant de la portalada (fig. 47), diu: «en la molduración ó agrupamiento de las colunas que decoran

---

igitur loci predicti diligenter considerata, mandavi eis per obedientiam salutarem quod in hac parte michi fidele consilium perhiberent. Postea, de consilio eorundun probavi loci dispositionem pro Sororum Monasterio construendo quantum ad situm et quantum ad illud quod erat jam de constitutione Monasterii incohatum ac in omnibus tatxavi spacium, clausuram et modum usui Monialium dicti Monasterii oportuna et licita, que omnia per cunctos terminos per me appositos limitavi ac etiam designavi, Viris Venerabilibus Ferrario Perroni Capellano majori et Dominico Granyena thesaurario prefate Illustris Regina constituerat ut essent operis Monasterii directores et precipui promotores.» (Arxiu del monestir, perg. 169.) — Fita: *El monasterio de Santa Clara en Barcelona,* en el «*Boletín de la Real Academia de la Historia*» (Madrid, 1895), XXVII, 487.

1) Mestres: *Real Monasterio de Santa María de Pedralbes. Apuntes histórico-arquitectónicos* (Barcelona, 1882), 12.

las puertas, es diferente de la que se nota en las dos puertas referidas, de la Catedral y de Santa María del Pino. Y si bien es verdad que se nota esta variante de principio, lo es también, que hay tanta analogía en la molduración de las basas y capiteles, así como en el agrupamiento de las colunas de las tres expresadas puertas, que si no son obra de la misma mano, están subordinadas al mismo sistema, y al mismo tipo arquitectónico». «Y si de la molduración pasamos á la ornamentación, veremos que la vegetación que circuye el arco mayor, resaltado del paramento de la fachada, es casi igual á la que tiene el mismo uso en la de Santa María del Pino.»[1]

No hem de continuar copiant totes les semblances que en Mestres troba entre les obres conegudes com essent de l'Albiell i Pebralbes: crec que n'hi ha prou amb lo dit per a admetre la filiació. Més, l'Albiell, es el pare o el fill?

Verament es notable la doble aberració den Mestres i del P. Fita. Aquest, seduït pels raonaments tecnics den Mestres, deixa l'Albiell com mestre de Pedralbes,[2] quan fa impossible dita atribució precisament el document que l'arquitecte i el jesuita citen i pel qual sabem que l'Albiell era l'arquitecte de Santa Maria del Pi, dels monestirs del Carme i de Mont-Sió, de l'iglesia de Sant Jaume i de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, que no es altre que 'l celebrissim peritatge del *dijous 23 de Janer de l'any 1416* sobre fer la catedral de Girona d'una o de tres naus.[3] Perquè ¿com acceptar de pla que l'Albiell anés a donar el seu peritatge a Girona en 23 de Janer de l'any 1416, si era l'arquitecte de Pedralbes de l'any 1326, *això es, al cap de 90 anys,* lo qual fa que l'haguessim de suposar, no donant-li més que 26 anys al construir Pedralbes, *home de 116 anys* en 1416?

1) Idem, idem, 19.

2) Fita: *Arquitectura barcelonesa en el siglo XIV. Datos inéditos acerca de la construcción de Santa María de Pedralbes,* en el *«Boletín de la Real Academia de la Historia»* (Madrid, 1896), XXVIII, 140.

3) Villanueva: «Die jovis vicesima tercia mensis Januarii anno á nativitate Domini Millesimo CCCC. Sextidecimo, Magistri et lapiscidae sequentes» «Guillermus Abiell Lapiscida et Magister operum seu fabricarum Ecclesiarum Beatae Mariae de Pinu et Beatae Mariae de Monte Carmelo et de Monte Sion et Sancti Jacobi Barchinonae et Hospitalis Sanctae Crucis Civitatis eiusdem, etc.», 326-331. — *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1850), XII, 331.



Fig. 47. — Portalada de l'iglesia

No negaré que, demostrada l'impossibilitat de que l'Albiell sigui l'autor de Pedralbes, no prengui algun cos el que no·u fos el capellà Peyron, un dels dos *directores* anomenats per a dur endavant l'obra del monestir, essent en Peyron director facultatiu i Granyena director economic, tant més quant no·i ha per què negar que no poguessin ser parents els dos Peyrons, pintor i capellà-arquitecte (?). De manera que, per a mi, no·i ha perquè recusar sens mercè an en Peyron com arquitecte de Pedralbes, com havent produït aquell bell monestir, model de pura arquitectura gotica catalana que·ns el fa doblement interessant l'haver sigut, a la vegada, escola de la nostra arquitectura i de la nostra pintura.

Considerat Pedralbes baix aquest doble aspecte, digui-s si no l'hem d'estimar com un monument nacional. Res, doncs, més interessant que tot quant en Mestres anà notant per a establir la relació entre Pedralbes i les obres arquitectoniques de l'Albiell, per quant cert, exacte tot quant diu, provat que de Pedralbes surt l'art de l'Albiell, el nostre bell i pulcre monestir se·ns aixeca amb tots els prestigis d'una escola de les nostres belles arts, escola freqüentada ensems pels nostres arquitectes i pels nostres pintors. I ¿qui pot dir que no·i anessin també ·ls nostres esculptors, essent així que era gendre del mestre de la pintura del Trescents, den Ferrer Bassa, aquell esculptor Castayls que esculpí les estatues de les portalades de les catedrals de Lleida i de Tarragona?

Ara tornarem a la porta d'entrada de l'iglesia per a fer notar encara les següents ratlles den Mestres:

«El tímpano queda enteramente expedito y libre de toda decoración, lo que no se concibe, y es de suponer que antiguamente estaría colocada en él alguna imagen escultórica. Pocos años hace que *estaba embadurnado con pinturas impropias* y de mal gusto, que por fortuna fueron quitadas, no quedando otro rastro que el que deja á un muro de sillería, el revoque arrancado por la piqueta.»[1]

Per a tenir fonament lo dit per en Mestres seria precís que se·ns ensenyés el punt de descans de la dita esculptura. No·i cab el suposit d'aital imatge, per la senzilla raó de que no s'hi podria

1) Idem, 20.

posar. En cambi, fins a nostres dies ens arribà ·l timpâ pintat, i aquesta decoració ·ns ha de convèncer que era reminiscencia de la primitiva, tal volta del mateix estil i temps, de la qual ha quedat record dintre del claustre de les monges. Per això he dit que·l monestir era pintat de dintre i de fòra.

De la pintura de l'interior fins a la restauració de l'iglesia per la generositat de sor Anzizu, n'havia quedat rastre en el sepulcre de la reina fundadora; i no puc dir, per no recordar-men, si la policromia d'avui té res que veure amb l'antiga.

Si ·n devia ser, d'hermosa, la nau de l'iglesia, amb les seves parets pintades, ens ho diu lo que n'es avui privada en absolut de tal enjoiament. Té, d'ampla, la nau, 12'84 a 19'84 m., si ·s compten o no les capelles; i, de llarga, 56'30 m., comptant-hi ·l presbiteri, que·n té 11. Aquesta esplendida nau, com totes les gotiques de Barcelona de les grans iglesies, té la seva peculiar gallardia, es a dir, es tant bellament tallada com totes, model d'elegancia i de justes proporcions.[1] Ara la mirem de cara a l'altar major, o siga la part pública, ara de l'altre cap o de cara a la clausura, com diuen les nostres figures 48 i 49; sempre ·ns-e surt tant justament enlairada que no sense vanitat la podem proclamar model de gentilesa. Què ·i fa que ·l seu emmotllurat i l'exornació dels seus membres arquitectonics siguin senzills? La senzillesa es qualitat propria de la bellesa. No n'hi ha, de riquesa, ni a l'interior de Pedralbes, ni a l'exterior; però no·i fa falta. Nosaltres diem, no sense orgull, que la nostra catedral no necessita adornaments: doncs tampoc ne necessita l'iglesia de Pedralbes. Si l'haguessim volgut fer rica, l'hauriem feta amb tant art com riquesa ·i ha, severa, senyoril, això sí, com propria de la serietat del país, en la sepultura de la reina fundadora, na Elisenda de Moncada, darrera muller del rei Jaume II (fig. 50).

---

1) «En cuanto á la altura de la nave, sigue la misma proporción adoptada en la iglesia de Santa María del Pino: tiene el arranque de los arcos transversales á 12'84 m. sobre el piso general de la iglesia, ó sea de la nave, cuya altura es igual al ancho de ésta. Los arcos transversales, están trazados con un radio igual á las tres cuartas partes de la cuerda que subtenden, lo que dá una elevación total de 21'20 m. Igual relación tienen los arcos de las capillas entre el radio y la cuerda que aquéllas subtenden; es decir: el radio igual á tres cuartas partes de luz, en sus arranques.» —Idem idem, 30.



Fig. 48. — Interior de l'iglesia

Se troba, aquesta sepultura, dintre del presbiteri en el costat de l'epistola, i es tota d'alabastre.

«A poca altura del piso del presbiterio, — diu en Mestres —



FIG. 49. — INTERIOR DE L'IGLESIA

esto es, sobre dos escalones y sostenida por tres leones tendidos, colocóse la urna, sobre la cual yace una bellísima figura representando la reina difunta en traje de corte, y con la corona en la cabeza, con una figura que tal vez estaría en ademán de compadecer el fallecimiento de su señora. En el frente de la urna había seis figuras, que representarían los santos patronos de aquella

noble señora, cobijados por ricas hornacinas con arco ojival, separados por un machón rematado con su correspondiente pináculo piramidal de planta cuadrada. Algo más arriba de esta urna, existen las figuras de dos ángeles sosteniendo un sudario, del cual sale el alma de la difunta, que presenta al Salvador, quien está en ademán de serle propicio.

»A uno y otro lado de la urna, se levanta un robusto machón formando dos cuerpos en su altura, interrumpidos por ligera cornisa, rematando un frontón, sobre el cual arranca prolongada pirámide, con cresteria en sus ángulos, rematada con un cogullo especial, como formando soporte de la cornisa que circuye el presbiterio á 7'42 m. del piso. En cada uno de los dos cuerpos que componen el machón, se ve hoy día una sencilla peana que sostendrían regularmente su correspondiente figura. Ninguna de ellas existe...[1]

»Del final del primer cuerpo de estos machones, arranca un arco apuntado dividido en tres grandes lóbulos con sus calados de costumbre — més no de la nostra arquitectura, tant que es un dels més bells realços d'aquesta sepultura — y un frontón que cobija el arco, subiendo casi á la altura del remate de las pirámides laterales dichas y cuyo frontón lleva su correspondiente cresteria y cogullo de remate en el vértice. En el espacio libre, entre el arco lobulado y el frontón, se halla inscrito un círculo lobulado con florón en su centro, y figurando calados, puesto que sólo están en relieve, así como los tres triángulos que restan en cada lado y otro en la parte superior.

»Los dos machones que constituyen el marco de este panteón, tienen un relieve de 33 centímetros del muro general del presbiterio. Tomado el saliente por la parte del nicho, su relieve es de 66 centímetros, lo que da lugar á que quede enteramente cobijada la urna por el arco lobulado, que se ha dicho, arranca al finalizar el primer cuerpo de cada machón. En la parte interior

---

1) «Dins clausura — diu sor Anzizu — hi ha 'ls fragments de les figures: les de baix són Sant Jaume i Sant Francesc; les de dalt Santa Elisenda i una santa reina (sembla), en lloc de la qual, en la part interior (o sia del claustre) del panteó, hi ha Santa Clara i les demés iguals que defòra.» — Anzizu: *Fulles historiques del reial monestir de Santa Maria de Pedralbes* (Barcelona, 1897), 30.

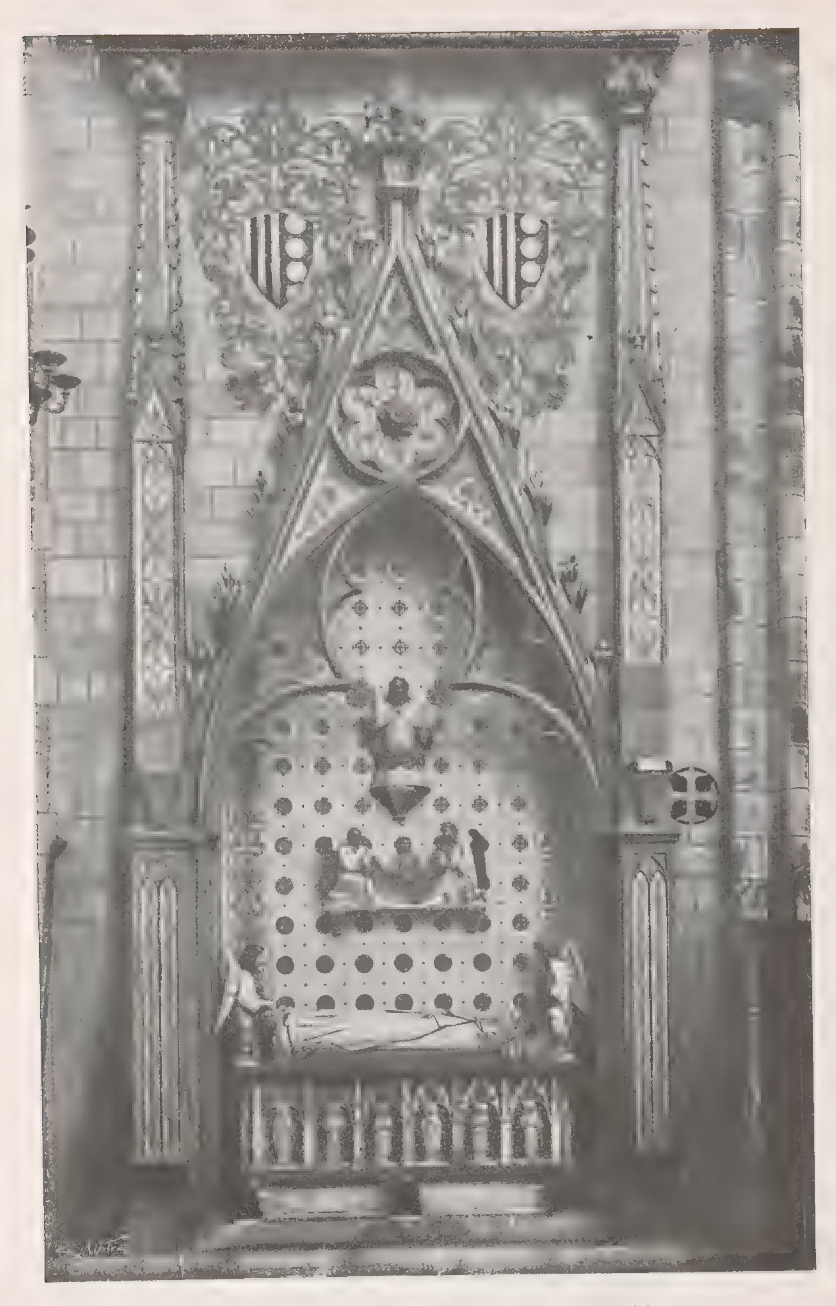


Fig. 50. — Sepulcre de la reina Elisenda de Moncada, muller den Jaume II

del nicho, y junto á los machones, hay agrupadas ligeras columnas que son las que en realidad sostienen el arco lobulado que cobija la urna. Entre el frontón y las pirámides de terminación de los machones laterales, ocupan, parte del espacio del muro, dos escudos del Monasterio... — les armes reials i les dels Moncades. —

»Esta obra está perfectamente labrada y esculpidos con primor los más insignificantes detalles, tanto del traje, como de la corona real que cubre parte de la cabeza de Doña Elisenda (fig. 51); *quedando aún algunos vestigios de la pintura y dorados que completaban la representación de la vestimenta.*

»Y si bien una mano poco experta repasó desacertadamente algunas pinturas de la parte arquitectónica, pueden verse aún en el muro, bien que bastante perdidas, las señales de la pintura mural antigua, digna de atención y estudio.»[1]

Clara, esplendidament il·luminada resulta «la ancha, espaciosa y esbelta Nave de la iglesia, alumbrada por ojos de buey, ó rosetones de segundo orden, en las capillas, y con rasgados ventanales, que comienzan á la altura del arranque de los arcos transversales y de los aristones por diagonal, que constituyen la osatura en que se apoya aquel conjunto de bóvedas por arista, que, dan lugar, con el peralte de sus lunetos, á la presencia de los esbeltos ventanales provistos de céntrica columna y graciosos calados por remate.» «Las ventanas altas de la Nave» «tienen una particularidad muy notable, por ser la única aplicada en nuestro país. — ¿Quina importancia té aquest detall per a la paternitat de l'obra? — Y esta particularidad consiste en que la altura del ventanal está dividida en dos por medio de un listón horizontal sostenido por dos arcos semicirculares y lobulados, como se ve en las construcciones francesas y alemanas, sobre todo en las inglesas de aquel siglo y posteriores.

»El ábside, que lo constituyen cinco lados de un decágono regular, y dos de mayor latitud, que son prolongación de las paredes laterales de la Nave, se presenta esbelto y de buenas formas, con su ventanal, en el lado del centro, de mayor latitud

1) Lloc citat, 32.

que los restantes; pues que, como se ha dicho, tiene dos colunas, siendo así que aquéllos no tienen más que una. Esta variante motiva que tengan mayor importancia sus calados y su histórica vidriera. A más de los siete ventanales, abiertos en los siete lados que constituyen el presbiterio, existen otros rosetones de 2'04 m. de diámetro, que no dejan de ser una variante muy acertada, y con la cual se consiguió dar una mayor importancia á la parte preferente de la iglesia ó sea el *sancta sanctorum.*»[1]

A l'altra cap de l'iglesia 's troba la O que tant bellament decora i completa l'il·luminació de la nau.

«Siete son los tramos repartidos en toda la longuitud de la Nave, de las cuales, cuatro, quedan enteramente libres para los fieles, y los otros tres restantes los ocupa el coro reservado para las señoras religiosas, dividiéndolo un muro cuya elevación, si bien algo pronunciada, permite, no obstante, apreciar tòdo aquel conjunto de arcos y bóvedas que cubren el espacio en toda la longitud de la iglesia.

»A estos siete tramos debe añadirse el presbiterio, cerrado con sencilla verja, quedando así perfectamente deslindada la parte más principal de la iglesia. En este ábside, que, según queda dicho, se compone de cinco lados de un decágono regular, y de otros dos, prolongación de los de la Nave, cuya longitud es de 4 metros 46 centímetros, está situado el panteón de la regia fundadora. En el primer lado del decágono existe la puerta de la sacristía no muy capaz.

»Así es que, tanto en Pedralbes como en nuestra Catedral, Santa María del Mar, Santa María del Pino, Santos Justo y Pastor, etc., la dependencia llamada sacristía, tiene poquísima importancia; al contrario de lo que se ve en las iglesias modernas, que casi todas tienen sacristías espaciosas y bien decoradas.

»La parte destinada al público tiene tres capillas en cada lado.» ... «En los ángulos de los muros divisorios de las capillas, se empotraron dos delgadas colunas con sus basas y capiteles de hojarasca que llegan hasta el arranque de los arcos que cierran la abertura de las capillas, y no siendo bastante el desarrollo que

1) Lloc citat, 23 y 25.

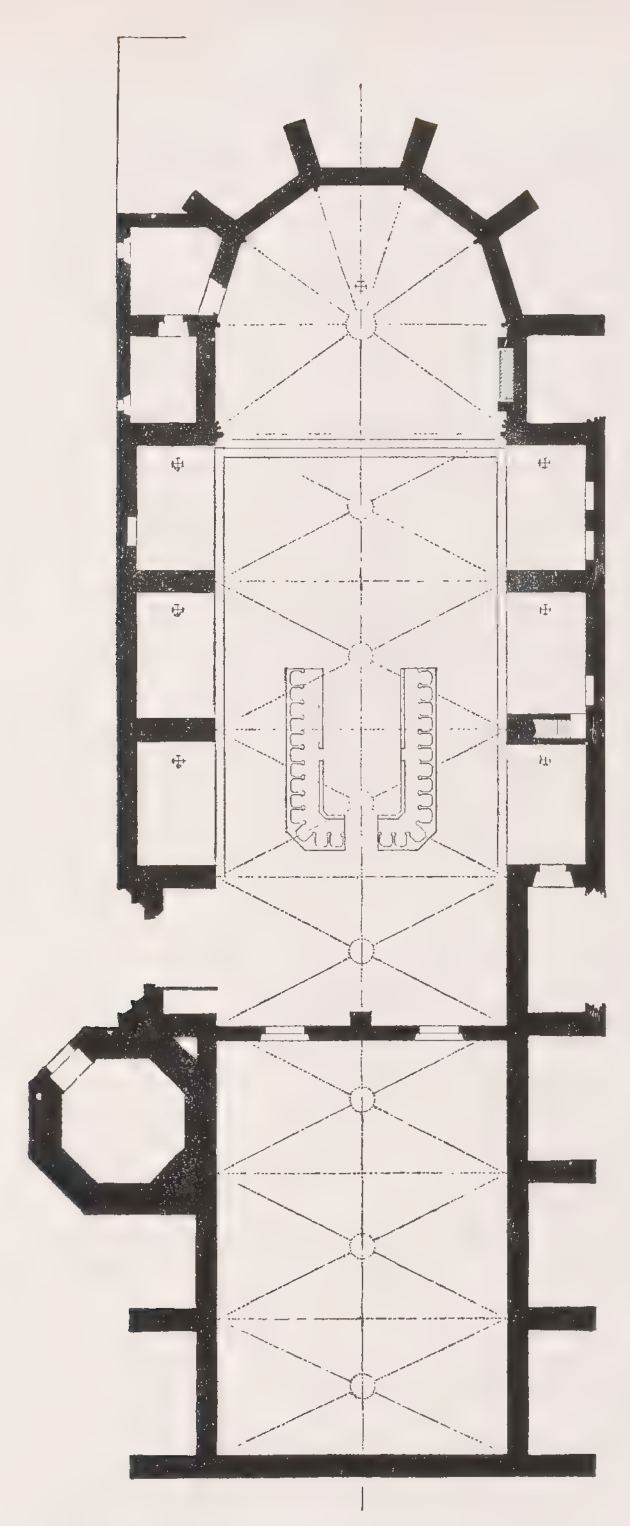


Fig. 51. — Planta de l'iglesia 20

exigía la molduración de las dovelas de estos arcos, adelántase un nuevo capitel hacia el centro de la capilla en forma de peana, como los vemos en la iglesia de los Santos mártires Justo y Pastor de esta ciudad. Este motivo adicional dió lugar al robusto toro que constituye el intradós del arco, y al desarrollo de la molduración consecuente, que se hermana perfecta y propiamente con la cilíndrica coluna y escocia de los ángulos del muro de separación de las capillas. Si nos paramos en la molduración de las basas de las columnas angulares de estos nuevos divisorios, veremos que tienen más analogía con las de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, por haberse seguido igual sistema de composición en la

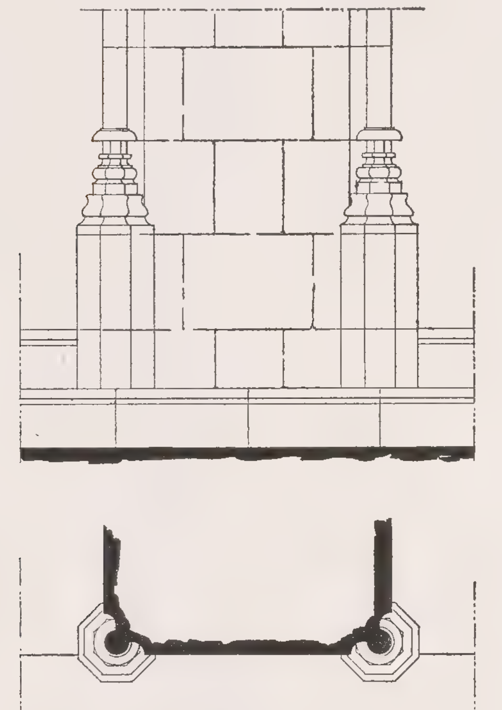


Fig. 52

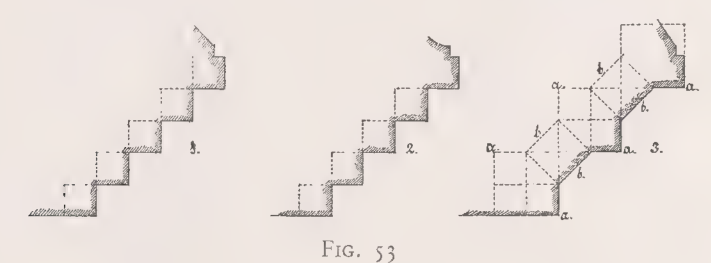


Fig. 53

planta de estos muros que con las basas de las colunas de la Catedral y de Santa María del Pino.

«Y así como en estas dos iglesias, las colunas sobre las cuales arrancan los arcos transversales de la nave, empiezan á poca altura del piso general de la iglesia, mediante zócalo de planta octogonal, en esta iglesia de Pedralbes empiezan las colunas, sobre las cuales arrancan los arcos transversales, á la altura del arranque de los arcos de las capillas, apoyadas sobre característica peana, que es su aparente sustentáculo.

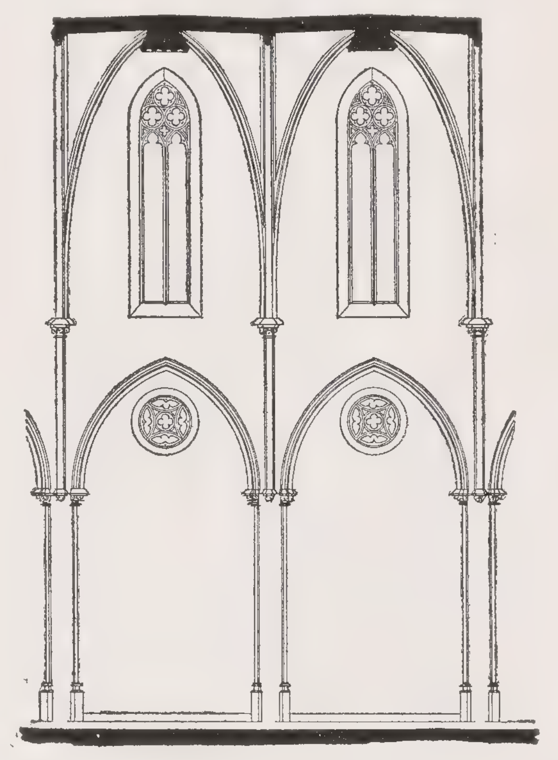


Fig. 54

»Estas colunas cilíndricas que acusan la división de la trama en que está dividida la nave, sirven de motivo para la molduración tórica de los grandes arcos transversales; y como no quedaría base en donde empezar los de los aristones por diagonal, se hizo un agrupamiento de tres capiles, es decir: se añadió uno en cada lado del de las colunas, y sobre aquéllos cargan con naturalidad, y sin medios rebuscados, los arcos en diagonal que constituyen los aristones que sostienen robustas claves y bien entendidas bóvedas, que aligeran considerablemente el sistema de cubierta de aquel grande espacio.

»Este conjunto de distribución de partes constitutivas es de buen efecto, y contribuye á dar un realce, en alto grado importante, á la combinación de bóvedas y arcos del ábside, convergentes en la gran clave que es el complemento del sistema.» [1]

1) Id. id., p. 27 a 29. —(Figs. 54 i 55.)

«En el centro de la iglesia existe el coro destinado á los clérigos y á los PP. franciscanos, compuestos de ventiséis sillas de roble con buena talla, y que recuerdan una época de buen

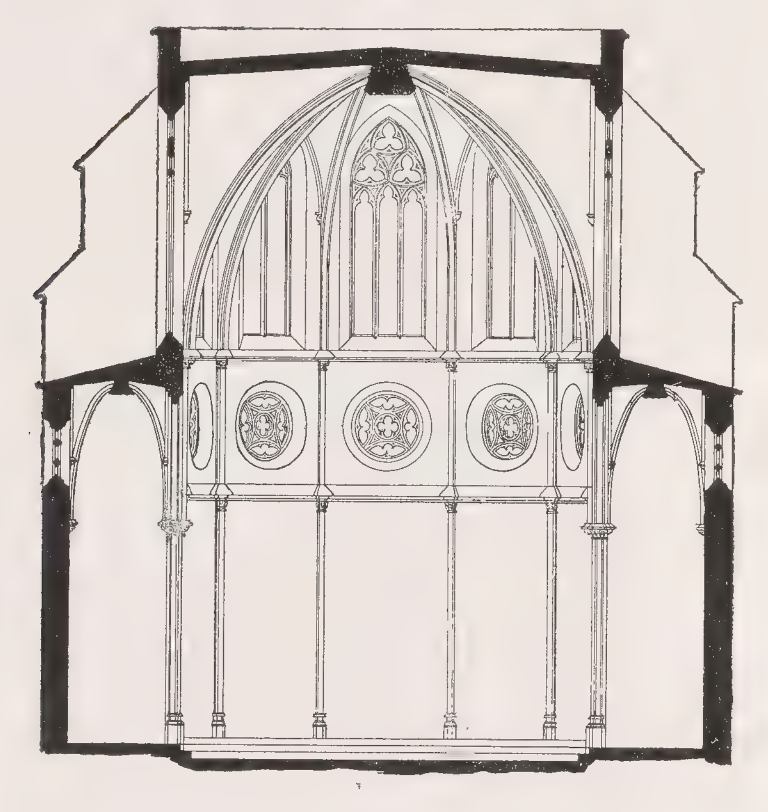


Fig. 55

gusto, cuya sillería está en contacto con la pared del cierre y cuya elevación es sólo de 1'29 m. Así es que no perjudica en nada el buen efecto de tan grandioso espacio. La longitud total del coro, es de 8'10 m., y su ancho es de 6'70 m. (Fig. 51.)

»Dentro de las capillas primera y segunda de la parte de la Epístola, y de la primera de la del Evangelio, existen cinco urnas cinerarias con expresivas y bellísimas figuras yacentes, y se tiene noticia de otros enterramientos cuyos restos fueron trasladados á



Fig. 56. — Testa de l'estatua jacent de la reina Elisenda

la urna colocada junto al muro del coro de las señoras religiosas, de las que se dirá algo más adelante.» [1]

Deixarem de copiar lo que en Mestres digué de les varies sepultures de l'iglesia, per quant no tenen importancia escultorica major, si no molt menor de la que té la de la reina fun-

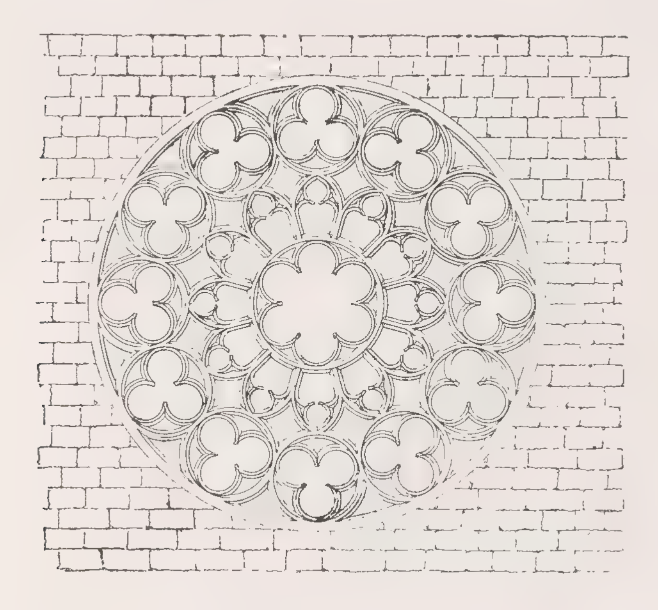


Fig. 57

dadora, de la que havem dit lo que pertanyia per fer ressaltar l'importancia de Pedralbes dintre de l'historia de la nostra pintura mig-eval i de la qual donem aquí (fig. 56) el seu cap com mostra d'un art tal vegada, com veurem, influït per en Ferrer Bassa; més en cap manera se pot suprimir la noticia de la llosa que cobreix en la segona capella del costat de l'Epístola la sepultura del venerable Jaume Despujol i de la qual el P. Fita dóna en son estudi ja citat el següent trasllat:

«En esta hoya por debajo del suelo, á mano derecha, descansan los restos del varón venerable Jaime Despujol. *Sesenta*

1) Id. id., p. 30 i 31. — Tots els dibuixos geometrics són originals de l'obra que citem i ens han sigut comunicats per en A. Mestres, l'eximi poeta, fill del seu autor.

años fué procurador celebérrimo de esta Santa Casa. *Cuántas y cuáles cosas obró; lo refiere la fama, las fabricadas lo muestran, las techumbres y tejados lo pregonan.* En él se juntaron todos los méritos de un buen ecónomo, que recibió grandemente de la bondad de Cristo. *Los dones que con larga mano le dispensó* la naturaleza, deben asimismo encomendarlo á la posteridad, en cuyo servicio los empleó. En el año 1402 de la Natividad del Señor, en el mes de Mayo, y en el día cuyo número (21) da principio al estío, falleció. Concédale la majestad divina el vivir eternamente en la gloria.»

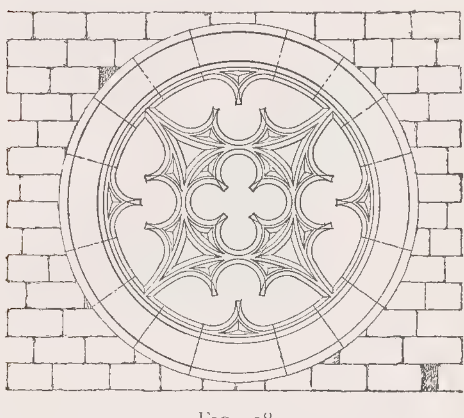


FIG. 58

Tenim, doncs, que la procuradoria den Despujol comença l'any 1342: en Ferrer Bassa contracta les pintures de la capella de Sant Miquel en 1343.

En Mestres no 'ns dóna, del monestir de Pedralbes, més que la descripció de l'iglesia perquè no pogué entrar dintre de la clausura; i en Puiggarí, que va entrar-hi 'ns en dóna una descripció del tot deficient, que reprèn, no certament amb mà de monja, sor Anzizu, com anem a veure.

Si, com diu dita senyora amb referencia al primer full del més antic codic de la Regla, els reis posaren la primera pedra de l'iglesia l'endemà de Santa Maria de Març de l'any 1326, se comprèn que, si en el 3 de Maig de l'any següent pogueren ja soplujar-se en el monestir les catorze filles de Santa Clara, aquesta instalació havia d'esser provisional, per quant en un any de l'obra de l'actual monestir ben poca cosa se n'hauria fet. Això no sembla haver-ho pensat sor Anzizu quan diu que, no obstant i que pogué ser habitat, no quedà 'l monestir llest del tot; *entre altres coses faltava una ala del claustre* (d'un dels dos pisos solament), que no 's construí fins a l'any 1412, segons consta en un dels manuals de

negocis del monestir, signat per en Ramon de Forest, notari, on se llegeix que l'Anton Neto talla 26 *«summatis lapidum Montis*

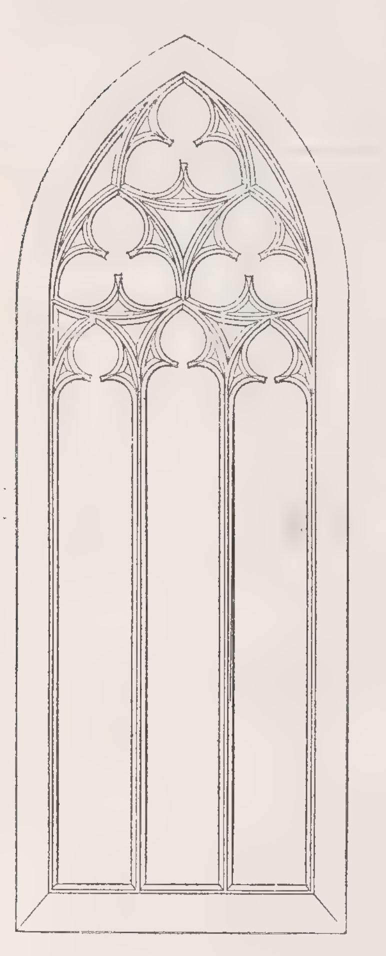


FIG. 59

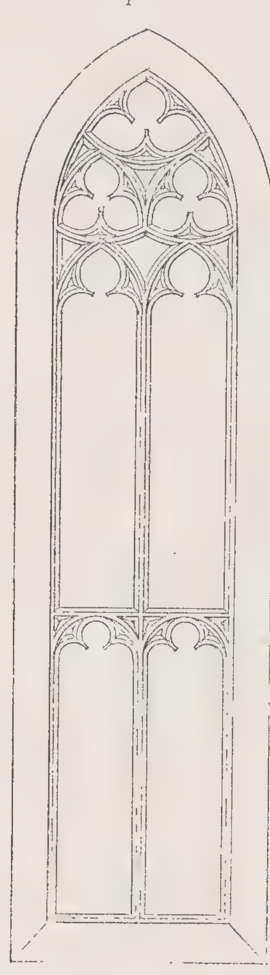


FIG 60

Judaicis per pilarum in Claustri», nombre exacte dels que conté doblats cada una de les ales del mateix; i segurament quedaren ja de llavors, ben acabats, puix cap altra noticia, llevat de la de construcció de teulades, se troba en el monestir, encara que 'l Sr. Puiggarí diu, en sa *Garlanda de Joyells,* que quan *entrà* amb

el senyor bisbe Montserrat i amb el senyor regent Penyalver, en 1864, trobà que «mancava l'ala del fons del claustre, en la qual devia alçar-se ·l palau de la reina, avui arrunat; i damunt les runes vegé l'horta i son enclòs, fins a la gran capçalera de la montanya», etc. Viuen encara avui set religioses que·s trobaven ací dins ja en 1864, i algunes abans, i mai han vist «l'horta i son enclòs» d'allí estant, ni les runes, puix les del palau eren en altre lloc adossat al dormitori i nomenat encara, per haverse edificat allí l'habitació de la reina, *hort de les Corts* (segons diuen), ni han trobat mai a faltar cap ala ni pis del claustre. Però altres coses

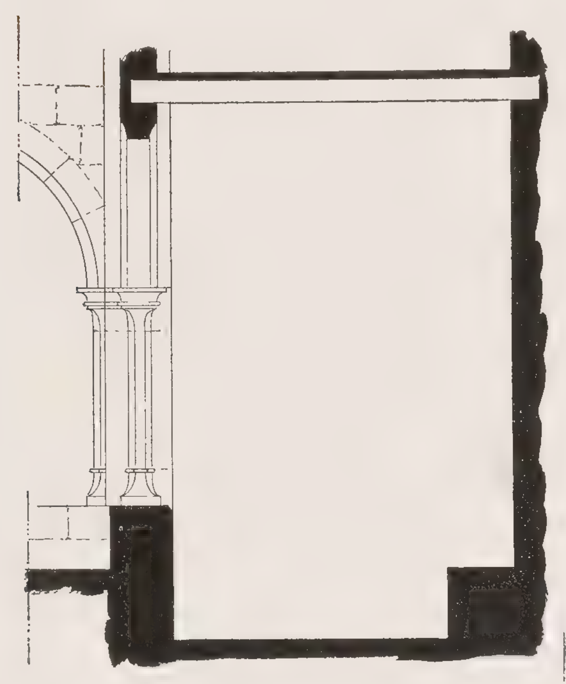


Fig. 61

vegé, el citat autor, fòra de lloc. «La cisterna, al mig del pati»; i avui, com sempre, se troba a l'angle d'orient a mig-jorn. Diu que la sala capitular es «una peça llarga amb voltes de creuera», i es enterament quadrada amb una volta, de creuera sí. Vegé també una «trona al costat dret del chor», i sols se ·n troba una en el refectori per a la lectora, al costat esquerre; etcetera, etc. [1]; rectificacions justes més no equitatives, i per tant, no mereixedores de tanta agror.

1) Anzizu: *Obra i lloc citats*, p. 18 i 19.



FIG. 62. — GRAN CLAUSTRE

Els errors den Puiggarí 's comprenen escrivint de memoria al cap de quinze anys d'haver entrat dintre la clausura dė Pedralbes; i de lo dit i copiat de sor Anzizu, lo que resulta clar es que 'l gran claustre no tingué compliment fins a l'any 1412, i

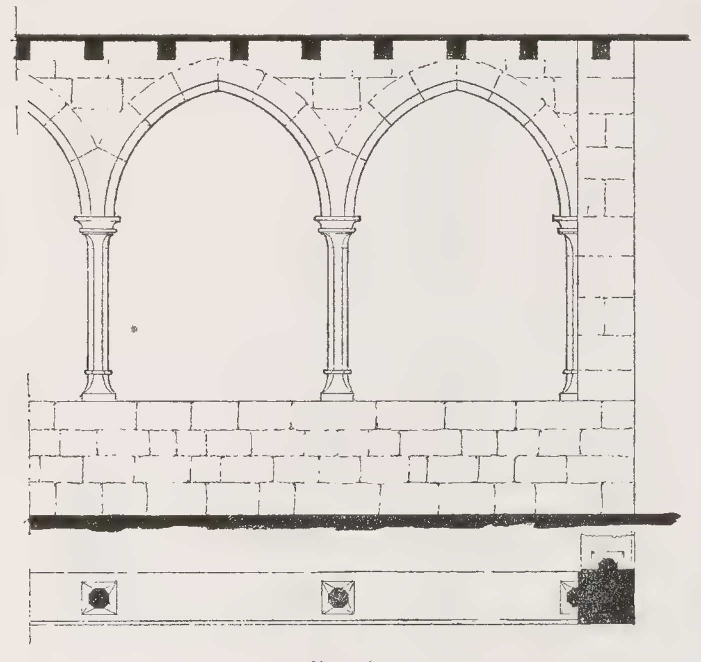


Fig. 63

veus-aquí que de la marxa de l'obra del claustre no 'n tenim cap antecedent clar ni positiu, sent precís treure-ls dels fets resultants de certs endrets del mateix. Que altra no 's pot fer ens ho diu ben clar, de fet, sor Anzizu reproduint també lo dit, per en Mestres, dels claustres.

«Como no es accesible la entrada más allá de la iglesia, sólo puedo deciros que, á más de ésta, existen unos espaciosos claustros, alrededor de los cuales están distribuídas las habitaciones de las señoras religiosas, la Sala Capitular, etc.; y más allá existe una grande huerta que surte de verduras y legumbres á las propias señoras que habitan en aquel sagrado recinto.

»Estos claustros, debido á la rigurosa clausura que observan

las esposas de Jesucristo, sólo pueden verse de lejos aprovechando el desnivel de la montaña; pero como pertenecen á la época de la fundación del convento, corren parejas con los de Montesión, Junqueras, etc., con la particularidad de ser más grandes, constar



Fig. 64. — Claustre dels PP. Franciscans : Pedralbes

de columnas y arcos ojivales, en planta baja y superior, y á más de otro piso, sostenida en cubierta, que lo es de tejada, con machones de sillería con su basa y capitel, al estilo de los machones de planta octagonal del claustro de los PP. franciscanos, distantes entre sí un intercolumnio y mitad de otro del de los pisos inferiores.

»Por la vista fotográfica sacada en otro tiempo de estos



Fig. 65. — Museu de Pedralbes





MONESTIR DE PEDRALBES : CLAUSTRE GRAN

claustros, podemos formarnos una idea de su magnitud y de sus partes constitutivas. Las columnas están formadas por el agrupamiento de cuatro prismas cilíndricos como los tienen los de los claustros de la Audiencia, Montesión, Santa Ana y sobre todo Junqueras, cuyos fragmentos pueden verse en la parroquial de la Concepción, del ensanche, junto á la calle de Clarís. Las basas y capiteles son todos iguales y están completamente subordinados á los del citado claustro de Junqueras.» (Fig. 62; lamina IV.)

Dels claustres dels pares franciscans digué en Mestres: «El claustro del piso bajo está compuesto de un espacio libre, que podríamos llamar jardín, que tiene 9'30 m. de N. á E. por 20 metros de E. á S., con cuatro colunas en los dos primeros lados y diez en los dos últimos, formando un total de 28, que sustentan 32 arcos ojivales. Estas colunas, emplazadas sobre un muro de antepecho de 0'40 m. de espesor por 87 de altura, son de planta octogonal en sus fustes, adelantándose las aristas en sus basas y capiteles hasta encontrar los ángulos de los plintos, que son de planta cuadrada.

»Las colunas distan entre sí 1'67 m., término medio: tienen de altura, con base y capitel, 1'40 m., y ésta, más la del arco, suman 2'33 m. En los ángulos existe un machón que sirve de contrarresto al empuje de los arcos, cuyo machón viene á su vez contrarrestado por los arcos elípticos rebajados, que desde ellos van á parar á los ángulos del paso que circuye el pretil, y cuyo ancho es de 2'20 m. en la parte del NO., y de 2'10 m. en los restantes lados del paso ó corredor del claustro. En el ángulo de la parte del S. se nota una variante respecto del arco del rincón, que fué construído siguiendo la prolongación de la línea de las colunas que constituyen el lado SO., en vez de estar por diagonal como las restantes.» [1]

Això es tot lo que en Mestres diu dels claustres de Pedralbes, lo qual sor Anzizu reprodueix en son llibre, com també lo pel mateix arquitecte dit i per mi reproduït sobre l'iglesia. De manera que 'ns quedem sense saber res d'un altre interior i petit claustre que 'i ha dintre la clausura, del qual, en Mestres, per no

---

1) Mestres: *Obra i lloc citats*, p. 14 a 17. — (Fig. 64.)

haver-hi pogut entrar, no 'n diu res, i sor Anzizu, que s'hi ha tancat, tampoc ne fa menció, sent així que bé mereix la reproducció que 'n donem i es de veure en la figura 46, on s'ha donat per equivocació en lloc del dels pares franciscans que es el que ara donem en la figura 64.

¿Com s'explica aquest claustre interior, amagat, com reservat per a l'ús intim de les monges en llur refugi domestic?

Re 'n podem dir. Sor Anzizu 'ns diu que «per tradició 's compta que les primeres religioses formaren cel·les d'estores en el claustre pera recollir-se durant el dia»[1]. Aquesta tradició ha de valer com prova de lo què havem dit sobre la marxa peresosa de la construcció del claustre, del gran claustre; i bé podria ser que, en el seu principi, el monestir no tingués altre claustre que 'l petit, que l'interior, construint-se 'l gran després al prendre 'l monestir la gran volada que en els dies de la segona abadessa, Francisca Ça Portella (1336-1364) i vivint encara la reina fundadora prengué l'obra del claustre, com ho prova que ja en 1343 se contracta amb en Ferrer Bassa la pintura o decoració de les parets de la capella de Sant Miquel, que dóna al claustre.

Quan s'entra en el monestir per la porta de la clausura 's topa amb el claustre, el qual se pren de cantó, aquell gran espai tancat per les dues galeries gòtiques, el fa més gran la seva uniformitat, i, com de consuetut, té per mantell el cel de Barcelona, de pur blau o d'or. Es tant corprenedor, que un no pot contenir un crit d'entusiasme per tanta magnificencia real i artistica, la qual encara fa pujar de grau aquell encisador pou del renaixement, que es encara més bell de lo que ès per ser tant poques les obres que a Barcelona han quedat del segle més gloriós de l'Espanya moderna. I encara puja de to l'entusiasme si anem a dalt de la primera galeria, per quant allavors, per sobre del claustre se 'ns presenten, d'un costat, la silueta de l'iglesia i son bell campanar, i enfront el grandiós panorama de la serra de Sant Pere martir, amb sa fosca i verdosa tonalitat. (Lamina V.)

Si ara rességuim el claustre, la sala capitular, seriosa i modesta, ens retindrà una bona estona. Més temps ens prendrà 'l panteó

---

1) *Obra i lloc citat,* p. 88.



Fig. 66. — Museu de Pedralbes

de la reina fundadora, que surt també dintre de la seva capella al claustre. (Morí en 19 de Juliol de 1364.) «Es doble com altres dos de prop seu; però l'estatua jacent de la reina es coronada i amb vestidura de cort a l'iglesia, i porta ·l primitiu habit de clarissa dins el convent. A sos peus descansa sa neboda sor Francesca Ça Portella, a qui havia succeït sor Sibilia»,[1] la tercera abadessa.

Ja aquí, tot passant, em paren unes pintures murals destruïdes per la construcció dels panteons d'Elisenda de Pinós, morta en 1361, i de Constança de Cardona, morta en 1325. Aquestes dugues tombes se poden veure a la nostra lamina VI i no ·i ha com fer una mica d'atenció per a veure que, sent amb dugues iguals i referint-se a dugues persones mortes (l'una en 1325 i l'altra en 1361), l'epoca de la construcció de les mateixes es posterior al dit any 1361. Per a mi, s'han de portar als mateixos dies en que ·s va construir el panteó de la reina, morta, com havem dit, en 1364. L'urna del costat es la de Beatriu de Fonollet, morta en 1362. Aquestes dates s'han de recollir per raó de les pintures murals destruïdes per a la construcció de les dites sepultures (les que volten l'urna de la Fonollet són d'epoca baixa) i per les que decoren les mateixes sepultures de les dites Elisenda i Constança, per quant tot seguit ens diuen que les destruïdes són anteriors al 1364 i les de les sepultures, si fa o no fa, de l'any ara dit. (Lamina VII.)

Una vegada s'ha donat la volta al claustre per la galeria baixa, i s'ha entrat a la del primer pis per a contemplar el bell cop de vista de la serra del Tibidabo pujant per sobre del claustre (la qual encara ·s fa més vistosa al ser al segon pis, perquè allavores ja ·s descobreixen les belles torres barcelonines de la seva falda, que fan l'efecte de vols de coloms parats sobre camps de verdura), sor Anzizu ·ns portarà fent-nos atravessar la gran sala del graner, si no m'equivoco, oberta a l'aire i al sol, per a més comodament admirar aquell espectacle unic de la nostra ciutat mirant-se en l'immèns mirall blau del Mediterrani per a endur-sens dintre de lo que ·n diu gentilment *el museu de Pedralbes*.

I es veritat : en aquelles estancies hi ha un museu del qual

1) Anzizu : *Lloc citat*, p. 92.

res ha dit sor Anzizu en son llibre, ni tant sols per recordar les seves riqueses artistiques.

No es, aquest, lloc oportú per a parlar-ne en detall, de tot lo que ·i ha. De pintures del segle XVI i més baixa n'hi ha per a dir-ne molt el jorn (si es que ·i arribi!) de parlar-ne a l'historiar la pintura catalana moderna, ni poc ni gens estudiada encara. D'escultures ne trobarem que ·ns donaran l'impressió dels mestres italians del Renaixement; i d'alabastres i terres cuites i pintades, i vidres, mobles i brodats, de tot hi trobarem per a enriquir la coneixença de les nostres arts belles i de les nostres arts sumptuaries que encara esperen el seu historiaire.

Com mostra de tot lo dit, més sols com mostra, donem quelcom en les nostres figs. 65, 66 i 67.

Ara que ja sabem tot lo que ·i ha encara dintre de Pedralbes, puix per no haver parlat de l'*Arca Sanctorum* no ·ns es desconeguda, perquè en la seva recerca i comtemplació havem forçat la clausura (amb precs i bones amistats), ara ·s comprendrà lo que havem dit, i ·s podrà jutjar de si hi ha hagut exageració en lo que Pedralbes ha representat dintre de l'historia de las nostres belles arts i en particular de la pintura.

Clar està que lo conservat fins avui ens dóna gran recança per lo perdut; i lo perdut no de l'antigor, sinó dels nostres dies, puix al costat de casa meva, a casa dels germans Moliné, en el carrer del Comte del Asalto, 22, bé se ·n vengueren, publicament, de coses d'art del monestir de Pedralbes!

Que desde molt antic el monestir ha perdut joies avui per a nosaltres de les més cercades, ens ho diuen les pintures, abans notades, del claustre. Es clar que ·ls que devien destruir-les ens haurien dit que ja ·ns en farien d'altres. Es cert : ens en haurien fet d'altres de pintures de la segona meitat del Trescents, més no de la primera meitat; no de les que ·ns havien de donar a coneixer els continuadors de l'obra den Ferrer Bassa. Ningú més feroçment iconoclasta que ·ls artistes : sempre ·ls ha semblat que ·l conservar lo antic, lo vell, lo passat de moda, era fer-los el tort de pendre-ls feina!

Sor Anzizu, que tantes i tant interessants noticies ens ha donat del constant augment de les riqueses materials del monestir,



Fig. 67. — Museu de Pedralbes

que arribaren fins a fer possible que ·l convent, obert per a rebre sols a catorze clarisses, estés ja autoritzat, als dèu anys de la seva consagració, en 1337, per a rebre-n fins a cent; de les riqueses artistiques del monestir ens-e n'ha dit, si moltes i bones coses, no totes les que hauriem desitjat coneixer per a poder-nos guiar en el bell moment de l'aparició den Ferrer Bassa a Pedralbes.

Notem que l'autorització per a poder pujar el nombre de religioses recloses de catorze fins a cent, la dóna ·l ministre provincial P. Fra Ramon de Basso, ja que aquest nom historic de la pintura del quatrecents ens-e surt a la nostra terra, com ja havem notat a Tortosa i ara a Pedralbes, en el primer terç del Trescents : els valencians han de recordar-ho.

El primer inventari de les riqueses artistiques de Pedralbes es de l'any 1364. El que prengué sor Sibilia de Caixans pocs dies abans de morir la reina fundadora, es doncs massa baix per a poder donar els seus numeros pictorics com reportant-se als temps anteriors ad en Ferrer Bassa.

Ara ·ns en anirem a la capella de Sant Miquel, ad aquesta capella que voldriem veure formar part del conjunt que a l'art i a Barcelona podria oferir el monestir de Pedralbes.

Davant de l'importancia artistica de les pintures de la capella de Sant Miquel, que tant alt coloquen la pintura catalana migeval; davant dels tresors d'art recollits en el museu de sor Anzizu; jo vaig dir a la senyora abadessa i a la dita sor que fins creia que no ·s podia permetre que tant grans i bells exemples de la cultura artistica catalana estessin sostrets a l'admiració i a l'estudi dels nostres artistes i a la del món enter, que al coneixe-ls ens reputaria com el primer poble que seguí en el segle XIV el gran avenç donat per Italia en la pintura. Això ho repeteixo ara: els tresors artistics de Pedralbes no poden continuar clausurats : han de ser exclaustrats, es a dir, han de fer-se publics. Vui recordar que, parlant d'aquest particular amb les dites senyores, me manifestaren que ·s podria donar accés a la capella de Sant Miquel sens perjudici de la clausura. Avui, després de les irreparables perdues de les grans pintures den Vergós, dels Escolapis, havia de recordar lo dit. Si ·ls bellissims quadros den Vergós haguessin sigut més coneguts dels seus parroquians, que tant poc podien veure-ls

per estar tant poca estona i en mala hora oberta l'iglesia de Sant Antoni Abat, els seus parroquians els haurien salvat de la seva destrucció. Donar a coneixer tot lo bell, tot lo que d'art i de gloriós renom de Barcelona ·i ha dintre de Pedralbes, es assegurar la seva conservació. A tothom diem: REMEMBER.

CAPITOL V

FERRER BASSA

Havem vist en Ferrer Bassa empleat per la casa reial barcelonina per a historiar-li uns *Usatges i costums de Catalunya,* que, malgrat la pena que 'ns havem donat per a coneixe-ls, no havem pogut conseguir-ho; i, al trobar-nos ara de nou amb el gran mestre del nostre renaixement pictoric, el trobem, al cap de sis anys (1333-1339), així mateix treballant per compte de la casa reial; més ara no com miniaturista, sinó com pintor.

En el registre numero 1299 del nostre Arxiu Nacional i a foli 155, Rubió cII, s'hi pot llegir el següent document:

»Petrus & dilecto consiliario el Thesaurario nostro Raimundo de Boyl salutem &. Cum nos iniuncxerimus Fferrario Bassa pictori Barchinone ut faciat nobis duo pulcherrima retabularia pro altare cappelle Aliafarie nostre Cesar Auguste cum quibus altare ipsum ornetur ac etiam decoretur, et propterea eidem Fferrario exsolvi per nos quadrigentos solidos barchinonensis providerimus et velimus, et circo vobis decimus et mandamus quatenus de pecunia curie nostre que ut vel erit penes vos tributatis et solvatis eidem Fferrario vel cui voluerit loco sui, quadringentos solidos Barchinone supradictos. Et facta solutione presentem ab eo recuperetis littera cum apocha de soluto.

»Data Barchinona nono kalendas junni» — 24 de maig — «Anno Domini M.° ccc.xxx nono.»

Poc després, i en el registre següent, de 1300, a foli 97 verso, així mateix, com l'anterior, del nostre Arxiu Nacional, s'hi troba, pertinent a l'obra pictorica de l'Aljafareria saragoçana, aquest altre document:

«Petrus & dilecto conciliario et Thesaurario nostro Raimundo de Boyil salutem &. Cum per nos solvi velimus Fferrario Bassa pictori pro missionibus per ipsum faciendi pro duobus retrotabulis sive *retaules,* diversarum istoriarum qui per eumdem Fferrarium fieri, mandavimus ad opus duorum altarium constructorum in Aljafaria civitatis Cesaraugustae per nos eidem Fferrario sexaginta libris Barchinone nunc ex solvi velimus. Id circo vobis dicimus et mandamus quatenus, de pecunia curie nostre que est vel erit penes vos tribuatis et exsolvatis eidem Fferrario vel cui loco sui voluerit sexagintam libras Barchinone supradictas. Ex facta solutione presentem recuperetis litteram cum apocha de soluto.

»Data Barchinone III° nonas Septembris — 3 setembre — anno domini Millesimo ccc.°xxx.° nono.»

Ademés, sobre ·l mateix fet, encara tenim, en el dit Arxiu i registre 1303, foli 34, aquest altre document, de l'any 1340:

«Petrus &. dilecto Consiliario et Thesaurario nostro Bernardo de Olzinellis legum doctori salutem &. Cum nos tribui et exsolvi velimus per vos Fferrario Bassa pictoris civi Barchinone nongentos solidos Barchinonenses ad complementum illorum trium millia solidos eiusdem monete qui sibi solvi debebunt ratione duarum retrotabularum de pictarum quas per eum fieri ac depingi fecimus ad opus altarium Beate Marie e Beati Martini constructorum in capella nova Aljafarie nostre civitatis Cesaraugustae. En propter vobis decimus et mandamus quatenus, de pecunie Curie nostre que est vel erit penes vos, tribuatis et solvatis dicto Fferrario Bassa vel cui voluerit loco sui nonagentos solidos Barchinone supradictos. Et facta solucione presentem recuperetis litteram cum apocha de soluto.

»Data Barchinone .x. kalendas Decembris — 24 decembre —

Anno Domini M.°ccc.°xl.°—Bernardus de Podio mandato domini Regis.»

Per ultim, en el dit lloc i registre 1305, a foli 89, s'hi troba encara, sobre dites pintures, aquest altre document:

«Petrus &. dilecto domestico nostro Johani Çapata merino Cesarauguste salutem et dilectionem. Cum nos ex illis Trecentis solidis Barchinonensis pro quibus precium fieri fecimus cum Fferrario Bassa pictore Barchinone pretextu cuiusdam Reetaule quod fieri mandavimus ad opus Capelle Aliaffarie Cesarauguste de quibus per dilectum. Consiliarium et Thesaurarium nostrum Bernardum de Ulzinellis legum doctorem centum solidos solvi velimus de pecunia jurium dicti merinatus ducentos solidos barchinonenses dicto Fferrario per vos exsolvi velimus. Ideo vobis dicimus et mandamus quatenus de pecunia dictorum jurium dicto Fferrario exsolvistis ducentos solidos antedictos ab eodem recuperando in solucione ipsorum apocham de soluto. Mandamus etiam per presentes magistro Rationale curie nostri seu cuicumque alii a vobis de dictis juribus compotum audituro quod dictos ducentos solidos in vestro recipiat compoto et admittat, vobis sive restituente presentem et apocham superdictam.

»Data Barchinone idus Ffebruarii — 15 febrero — anno Domini M.°ccc.xl. secundo. A. vicecan cellarius.

»Matheus Adriani mandato domini Regis.»

Dels documents, doncs, reproduïts, lo que 'n resulta es que, entre 1338 i 1342, en Ferrer Bassa pinta, per ordre del rei Pere IV, per a la capella de l'Aljafareria de Saragoça, dos retaules dedicats a Santa Maria i a Sant Martí, pel preu de tres mil sous.

Aquests retaules no s'han conservat, ja no en l'Aljafareria, sinó en cap altre lloc de Saragoça, almenys al meu coneixement.

Dos fets importants resulten igualment dels documents. El primer es que, per l'empleu que fa del seu pinzell el rei Pere IV, queda demostrada l'alta posició gerarquica, dintre de la nostra escola pictorica del Trescents, den Ferrer Bassa; perquè havem de creure que la seva elecció per a pintar els dos retaules dits, bé 's

devia deure al seu merit com pintor, encara que se ·l consideri com titular de la reial casa, dat el seu empleu, en 1333, com miniaturista, lo qual lluny de creure-u ho nego per quant de pintor reial no ·n trobo cap fins en Lluís Dalmau, i aquest es en efecte qui amb tal carrec surt en els llibres del Mestre racional. I, en segon lloc, té la seva importancia que ·l rei fes pintar a Barcelona, i per pintor català ciutadà de dita ciutat, dos retaules per a la capital del reialme d'Aragó; per quant això, si per un costat justifica ·l merit den Ferrer Bassa (puix el rei no havia d'emplear un artista que ·s pogués discutir a la dita capital), per l'altre ·ns ha de portar a considerar en Ferrer Bassa com el mestre que porta al coneixement dels pintors aragonesos la nova pintura que ·s feia a Florença i a Sena.

Aquesta doble acció den Ferrer a Catalunya i a Aragó, es innegable, encara que pels documents ens quedi desconeguda. Emperò havem de confessar que les meves recerques d'obres pictoriques pel reialme d'Aragó han quedat reduïdes als grans centres, a les seves urbs; de manera que bé podria ser que aquí o allà apareguessin demà taules, ja den Ferrer Bassa, ja de la seva escola o del seu temps. Si surten tinguin present, els historiaires de la pintura mig-eval aragonesa, que l'Aljafareria, amb els dos retaules den Ferrer Bassa, té per a la pintura aragonesa la mateixa importancia que havem reconegut i proclamat a Pedralbes per a la pintura catalana, i que bé hem d'estimar com titol de gloria de l'escola barcelonina, l'haver expandit pel reialme d'Aragó les seves ensenyances.

Aquesta es també la primera vegada que trobem els pintors catalans a Saragoça, i es clar que quan els hi tornarem a trobar no direm que no ·ls pogués haver obert la porta ·l mestre gloriós dels nostres trescentistes. ¡Qui sab si desde 1342 no quedà tant acreditada ja a Saragoça l'escola barcelonina que a ella no ·s recorregués més voltes, de les que podem documentar amb documents, als seus mestres! ¡Quí sab si ·ls seus pintors no ·i vingueren, a la nostra escola, per a perfeccionar-se en l'art que pogueren aprendre estudiant els retaules de Santa Maria i de Sant Martí de l'Aljafareria! Quan a Barcelona trobarem un pintor que ·s diu Saragoça i un altre que ·s diu Calatayud, bé haurem de recordar els pintors

barcelonins que ·ls precediren portant les llurs obres, per comanda del rei i dels patricis saragoçans, a la capital del reialme!

Més ¡quant dolorós no es que re hagi restat de les pintures den Ferrer Bassa de la Aljafareria, per quant, essent anteriors a les de Pedralbes, ens haurien resolt de pla la qüestió del viatge den Ferrer a Italia, perquè de no haver-hi re de giotista, o de senès, es clar que ·ns quedaria demostrat que ·l seu viatge fou a Avinyó i no a Florença o a Sena! Després ens trobariem amb documents per assenyalar la marxa de la seva carrera.

Arribem ara al moment suprem tantes vegades anunciat.

L'obra del monestir de Pedralbes ja de segur ben avançada, s'hagué de pensar en la seva decoració; i si, pel que ·s refereix a l'iglesia i a les seves parets i altars, re podem dir, del seu interior clausurat sí que ·n podrem parlar llargament, per haver-nos quedat per miracle la capella de Sant Miquel del Claustre.

L'historia d'aquesta capella, que desde la publicació d'aquest fascicle tindrà fama mundial, no ·ns l'ha donada sor Anzizu, ni en son llibre ni després de la seva publicació, quan se pogué enterar de la seva trascendencia; i del que ·n diu no creiem que se ·n pugui treure de que ·s parli de la capella de Sant Miquel del Claustre, i sí d'una capella del mateix nom, de dintre l'iglesia. Són les seves paraules: «El Cardenal Protector—(l'any VI del pontificat de Climent VI) — dóna facultat per resar ofici doble en les festes de les capelles que no ·n tinguessin.» «Eixes capelles foren dedicades desde ·l principi a Sant Miquel i Sant Pere la primera, que ·s construí amb 8,000 sous deixats de Madona Constança de Cardona per a eix intent. Les demés foren la de l'Anunciata, la de Sant Honorat, la de Santa Eularia, etc.» [1] No podem doncs dir que Constança de Cardona fos la fundadora de la capella de Sant Miquel del Claustre. Aquesta, doncs, no ·ns consta sinó pel contracte passat amb en Ferrer Bassa per a pintar-la en 1343. El gran claustre, doncs, per l'esmentada data, devia ja tenir construïda almenys la seva galeria baixa.

Vet-aquí l'entrada de l'*arca sanctorum* de la pintura trescentista catalana : es la propria sor Anzizu qui ·ns té la porta oberta

1) *Obra i lloc citats*, p. 61.

per a entrar acompanyada de la senyora abadessa. L'impertinencia del meu fotograf, de l'intrepid Adolf Mas, les sorprengué, que ara no ·s presten dites senyores, com les d'altre temps, a passar per davant de l'objectiu. (Fig. 68.)



Fig. 68

Regia ·l monestir, en 18 d'Agost de l'any 1343, l'abadessa sor Francesca ça Portella, qui havia començat el seu govern en 26 d'Abril de 1336, per a no deixar-lo fins al dia 25 de Maig de 1364, data de la seva mort, vivint encara en tal dia la reina Elisenda i sent encara procurador de Pedralbes per la reina ·l canonge Peyron. Qui dels dits cridà a Ferrer Bassa? Pintor en Bassa, amb titol o sense, de la casa reial, ¿el cridà la reina? ¿El

portà el gran protector, en tota sa llarga vida, de Pedralbes, el generós Despujol? Siga qui vulga, no es possible deixar d'associar els dits noms a la gloriosa obra de les pintures de la capella de Sant Miquel.

Quan sor Anzizu va publicar el seu hermós llibre, no havia encara conegut o trobat el contracte per a pintar la cel·la dita *de Sant Miquel,* destinada a l'abadessa ça Portella, però sí sabia que l'havia pintada en Ferrer Bassa, i que aquelles eren pintures de l'any 1343 i les més antigues de Pedralbes. [1]

Es clar que aquests datos no ·ls tragué de la contracta dita, puix no la publica, com fa amb la dels germans Serra. Aquesta, conservada en el seu original i enquadrada, se troba avui dintre de la cel·la, i en la Lamina V de l'interior de la mateixa correspon al quadret del fons dessota de la pintura de la Nativitat. Diu així:

«Ensemps entre Madona la Abadesa de Pedralbas e en .Ff. Bassa quel dit .Ff. pint de bones colors *ab oli* la capella de Sent Michel ques de la dita Madona Abbadesa e quen aquella fassa les .VII. goys de Na Madona Sancta Maria, spaciosos e ab totes aquellas figures que mester hi çeran. It. que fassa .VII. istories de la passio de Jhesu Crist—La primera con Jhesu Crist fo pres—La segona com fo jutgat dauant Pilat, e velat, e ferit e escarnit—La terça com fo posat en la creu—La .IIII. com morí en la creu e los .II. ladres ab ell e Maria ab les altres Marias e Jouan e Centurio ab los altres jueus.—La quinta com fo devalat de la creu. La .VI. com fo posat en lo monument. La .VII. la Pietat ab Maria e Jouan.

»It. deu fer—Sent Michel—Sent Jouan babtiste—Sent Jacme.—Sent Francesch—Sancta Clara—Sancta Eularia—Sancta Catherina—E Sent Antonii de Pamies diachre.

»It. I. sedis magestatis ab .II. angells sobre la porta dins la capella.

»E totes les ymatges deuen aver les diademes e les fresadures de bon aur. E daurayll. Les ystories e ymages damunt dites deuen aver cortines a manera de draps de parets.

1) *Obra i lloc citats,* p. 88.

»E Madona la Abadesa deu donar al dit Ff. Bassa. per rao de la dita obra .ccl. sols. e lo mengar dell e daquells qui ajudaran en la dita obra a pintar, dels qualls .ccl. sols paga la dita Madona Abadesa al dit Ff. c. sols. E los romanents .cl. li deu pagar com la obra sera acabada.

»E totes les pactes demunt dites foren promeses entre la dicta Madona la Abadesa e lo dit Ff. en lo mes de Agost del an .M.ccc.xl III. — E deu-sen fer carta.»

Aquest es el compromís que contragué en Ferrer Bassa; però, qui sab per quines raons o feines, no ·l pogué complir. Es tot seguit com ens ho fa saber el mateix document, puix al seu peu s'hi troba ·l següent conveni:

«VIII idus Marcii — 8 mars — anno Domini M.ccc.xlv.

»Predicta firmavit et concessit dictum Ff. Bassa et promissit dictum opus incipere in prima septimana post festum resurrectionis dominus primo venturo et continue post modum et facere et fieri facere perficere et complere prout superius continetur.

»Testes sunt — de Rovira, Ffranciscus Dorta et Berenguer de Ruppe notarius.»

I es de creure que posaria mans a l'obra en la data ara promesa, quan pel Novembre de l'any següent constava ja acabada la seva tasca, com se llegeix en el document en qüestió en un intercalat que diu així:

«Dic Mercuri intitulata .x.° kalendas decembre (23) anno Domini .M°ccc.x°l. sexto. fuerunt cancellatam predictam et infrascriptam de voluntatem venerabilii Peyroni canonice Barchinona et procuratoris et yconomi Abbatissa et conventum Monasterii de Petrisalbas, et Fferrarii Bassa predicti, presentis testes Petro Obranna (?) presbiteri ab Franciscus Ruviras notaris.»

Lo parlat i convingut, com succeïa quasi sempre, tingué en obra alguna variació. Així no són set, sinó vuit, les historles de la Passió; i ·s comprèn l'augment i la correcció, puix s'havia

deixat de posar-hi la Resurrecció, representada a la capella per la visita de les Santes Maries al sepulcre, que trobaren buit i guardat per l'angel.

Variacions ne trobem igualment en el nombre dels sants i santes que s'havien de pintar i la llur advocació. Vuit eren les imatges convingudes, i se 'n pintaren almenys dotze. Onze que 'n reproduïem i una que 'ns quedà amagada darrera de la llibreria que 's pot veure a la Lamina VI, la qual conegueren els que van poder entrar en el convent de Pedralbes durant els fets del Juliol de l'any 1909, que a mi 'm trobaren a Valencia, en ocasió d'haver abandonat les monges la clausura. D'aquesta imatge se 'm digué que se n'havia tret fotografia, que se m'ha ofert varies vegades, sense que finalment hagi arribat a les meves mans.

Es clar que aquesta variació d'uns sants i santes per altres no té cap importancia : la tindria si haguessim hagut de justificar les pintures den Ferrer Bassa per la contracta; més, com la justificació 's fa per sí mateixa, les variants que trobem no poden fer sorgir cap dubte sobre l'autor i l'obra de la capella de Sant Miquel del Claustre major de Pedralbes.

Havem dit que 's tracta de la decoració mural de la capella de Sant Miquel perquè així 'u diu la contracta de les pintures; més es tant singular l'estructura d'aquesta capella, que 's comprèn que Sor Anzizu, a l'anomenar-la, més d'una vegada li doni 'l nom de cel·la, puix aquell espai quadrangular, amb el seu enteixinat, més té de cambra que de capella.

Se troba la capella de Sant Miquel a la dreta del claustre, tant bon punt entrem en ell per l'angle que dóna comunicació amb la porta de la clausura.

Fosca, quasi negra, l'entrada, quan els ulls s'obren i reconeixen el lloc que davant d'ells se presenta, senten tal goig, que s'omplen d'aquelles dolces llagrimes reveladores sempre de la pura emoció estetica.

Aquell devassall de llum i de color que il·lumina i pinta el sorprenent gran claustre del convent, amb ses llargues i belles galeries, amb son hermosissim pou i termens llunyans, aixequen i transporten l'esperit a regions superiors a tota realitat vivent. Corprès, no vaig poder menys d'exclamar : «—Que bé s'hi

sent un home, aquí.» Sor Anzizu, amb sa dolça veu, me digué, amb ironia finissima: «—Sí, per una estona.» No vaig replicar, perquè li hauria hagut de dir: «—No : per moltes estones, m'hi trobaria bé, aquí dintre, tenint sempre la porta oberta...» I allí la teniu a la gentil restauradora de Pedralbes, acompanyada de la senyora abadessa, esperant-me a l'entrada de la capella de Sant Miquel, en tant jo permaneixia embadalit per la bellesa d'aquell claustre meravellós de color, armonia i d'elegancia (fig. 68).

Ja 'i som, dintre de la capella de Sant Miquel, i una nova impertinencia se m'escapa al donar-li la primera ullada: «—¿Com s'han pogut conservar tant fresques i tant pures aquestes pintures?» Sor Anzizu, rient, me digué: «—Mai 'u endevinaria. Aquesta capella ha sigut durant segles la cambra de la roba de les monges. Les pintures quedaren recloses dintre dels armaris que aquí 's feren per a dit servici; i, com vostè ja comprèn, tenint les monges, com tenim, tant poca robeta, no les haviem de maltractar traient i ficant els nostres habits i les nostres mudades.» Vet-aquí explicat el miracle de la conservació de les pintures de la capella de Sant Miquel, encara tant fresques que podrien passar per esser obra dels nostres dies.

No vol dir això que la capella de Sant Miquel ens hagi arribat en tota la seva integritat. Una porta que 's pot veure a la nostra Lamina VI, ens diu que 'ls iconoclastes de la casa, sens respecte a les Santes Agnès, Caterina i Eularia, en aquell redós pintades, se 'ls endugueren, al practicar-la, les cames.

L'efecte de conjunt es sorprenent, i més per a nosaltres, que no podiem imaginar que 'ns hagués quedat re d'aquesta decoració mural que a Italia 'ns han deixat les meravelloses capelles de Padua i d'Assisi. No, doncs, sense orgull miravem aquella estança, i no sens gran i egoistica vanitat ens deiem: «—¡Com se m'envejarà l'haver sorprès tanta hermosura i l'haver-me sigut reservat el divulgar-la!

Les dugues Lamines V i VI, que donem, de la capella, la posen de manifest a tot-om, excusant descripcions ni encomis. Hi ha, emperò, que observar que l'arrimader de la capella, avui blanc, emblanquinat, degué a mon entendre, segons contracta, esser pintat representant una draperia, perquè diu, el dit contracte,



Ferrer Bassa : 1346

Capella de Sant Miquel : Pedralbes (Barcelona)



Ferrer Bassa : 1346

Capella de Sant Miquel : Pedralbes (Barcelona)



Fig. 69. — Ferrer Bassa, 1346 : Decoració de l'arc de la capella de Sant Miquel



Ferrer Bassa : 1346

Capella de Sant Miquel : Pedralbes (Barcelona)

que «les histories e ymages damunt dites deuen aver *cortines a manera de draps de paret*», i jo no sé veure aquestes cortines més que a l'arrimader, on, en veritat, se ni troben desde molt lluny. Vegin-se les nostres primeres pintures murals, les de Pedret: allí les trobem. Manca, doncs, aquest detall ornamental com complement, com així mateix, per raó de les obertures, han sofert molt altres pintures, entre elles la de la *Sedes majestatis amb els dos angels de sobre la porta*.

Respecte de la seva conservació, he dit ja que era de tot punt sorprenent; més cal dir que la decoració de l'arc d'entrada, més que restaurada, ha sigut repintada, emperò sense innovar ni en el dibuix ni en el color (figs. 69 i 70).

La decoració de l'arc me revela tot seguit la procedencia pel seu sentit decoratiu. Podria molt ben ser que aqueixa ornamentació, de tot punt italiana, ens hagués entrat per la porta de la miniatura; però, quan ens trobem davant del quadro o historia de l'*Anunciació*, Lamina VII, no 'ns cab ja dubtar que, de la mateixa manera que en Ferrer Bassa 'ns porta de la Toscana la decoració i ornamentació de la cambra de la Verge, també 'ns pogué dur la de l'arc d'entrada que 's troba arreu en l'Italia trescentista.

Cal fixar-se en el fris de la cambra dita per allunyar de nosaltres tota sospita de que no 's refés, modernizant-la, la decoració de l'arc al restaurar-lo o repintar-lo. Tot lo que 'i ha de millor en el fris no es sinó prova de l'originalitat de l'autor; originalitat tractada una mica barroerament pel restaurador, que no 'i estava fet, amb els ornaments florentins: d'aquí que 'ls fullatges resultin grollerament tocats, quan, per respondre al llur estil, havien d'esser tot seguit més migrats i polits. Respecte a la seva invenció, se poden admetre totes les reserves. Però, prenent-lo tal com es, aquell fullam no descobreix certament una mà ignorant de l'estil, sinó tot lo contrari, per quant la resolució es ardida i amb coneixement cert de les raons estetiques de l'espai a omplir. El mosaic que tanca l'arc bordejant-lo, mosaic pintat, no fa més que justificar el que havem dit de la procedencia de l'estil decoratiu adoptat a la capella de Sant Miquel de Pedralbes. Es el sistema de la capella de l'Arena de Padua, de Santa Croce de Florença, de Sant Francesc d'Assisi, de Sena i de Napols, es a dir

en decoracions del temps que ·ns ocupa, fins a tal punt que, mitjançant aquesta decoració, hauriem pogut datar les pintures den Bassa si no haguessin tingut data coneguda.

Els medallons circulars de l'arc formen part de dit sistema decoratiu : ara circulars, ara poligonals, ara enllistonats per motllures o orlats de bandes de mosaic, se troben per tot arreu, a les capelles damunt citades, el mateix que a les miniatures. Quines són les virtuts representades per en Ferrer Bassa, ho diré amb l'ajuda de mossèn Gudiol i Cunill : la figurada per un angelet portant una palma indicadora del premi que ·l cel dóna al obedient; es l'*Obediencia:* l'altre la del colom a sobre la mà esquerra, es la *Castedat* amb sa faç coberta de tocamongil; això es, dues virtuts eminentment monacals. Són notables aquestes dugues pintures per l'oposició del dibuix. El cap de la *Castedat* es de tot punt senès, mentres que ·l de l'*Obediencia* es un cap florentí; i, com aquesta oposició no la podem atribuir als retocs, d'aquí que ·ns sembli que es pot explicar dient que l'*Obediencia* fou refeta en epoca més baixa, més com veurem en les parets de la capella de Sant Miquel, hi trobàrem quelcom de semblant, aixís que bé podria ser que sinó la mà den Ferrer Bassa la d'un ajudant molt lligat amb ell, diguem-ho clar, la del seu fill, hi hagués intervengut. La qüestió d'estil dominant a les pintures den Ferrer Bassa esclata de tal manera en el quadro de l'*Anunciació,* que no deixa lloc a dubte. El marc arquitectonic, lo mateix que la posició de la Verge, parla amb tota evidencia; i, com això no fos, els caps de la Verge i de l'angel ho diuen tot. Però aqueixos caps aon se poden estudiar a Pedralbes, i comparar amb els tipus senesos que havem donat, es en la serie de sants que tenim a la capella, a la paret de l'arc.

A la Lamina VI, se veuen de front Sant Miquel i Sant Joan; (fig. 72) al seu costat, a la part de dalt, hi tenim (fig. 73) Sant Donni i Sant Honorat. Dessota (fig. 74), feta malbé la pintura per haver-s'hi fet una porta, hi veiem a Santa Agnès, a Santa Caterina i a Santa Eularia. A la Lamina V, darrera ·l porticó de la finestra, hi surt la testa (fig. 75) de Sant Esteve. Els altres sants i santes (figs. 76, 77 i 71), Santes Elisabet i Barbara, i Sant Francesc, no surten en les dites lamines de conjunt de la capella.



Fig. 70. — Ferrer Bassa, 1346 : Decoració de l'arc de la capella de Sant Miquel.

Totes aquestes imatges de sants i santes, per llurs dimensions, permeten estudiar el dibuix i la pintura den Ferrer Bassa, i quasi podriem dir la seva ànima d'artista, per quant l'imatge de Sant Francesc se ·ns imposa, més que com obra de la seva tecnica, com obra del seu sentiment d'art. Aquesta pintura es la que causa major impressió de totes les de la capella, i, en els nostres dies de modernisme, es l'unica que ·s recomanarà als devots del impressionisme. Jo diré que, davant d'aquesta pintura, no recordant-me per re de les disputes dels nostres dies, hi he sentit una emoció profonda, tant més gran com més m'enfonsava en l'estudi o coneixement dels senzills i energics medis d'expressió; perquè, com ja ·s pot suposar, no ·ns trobem davant d'una pintura a l'oli encara que a l'oli siga pintada, es a dir davant d'un empastament de colors per modelar, sinó davant d'una pintura senzillament donats els colors de l'encarnació, en capes com a les miniatures més o menys esfumades, però sempre lluny de l'art del cinccents. No s'hi produeix el gran efecte mistic encarregantho al negre, aqueix negre tant condemnat pels pintors del quatrecents, i en els cinccents tant gloriosament vindicat pel Greco, encara que no ·l seguissin els seus contemporanis; perquè ·l negre, en el segle XIV, també feia por per la seva energia, que no sabien domar els pintors, encara obligats al compas de la miniatura: per això re tant sorprenent com veure, a la *Biblia* den Dalmau de Mur, el negre en el fons de les orles dels medallons de la mateixa, amb dibuixos d'or, efectes del damasquinat que feren triomfar els mestres d'armes serraïns i milanesos.

En Ferrer Bassa, pujant i pujant els tons foscos, les vores, i sens menysprear en absolut el negre, arriba a crear-se un colorit energic i apte per donar a les fisonomies tota l'energia del sentiment que ha volgut imprimir en el cap del sant més popular de l'Edad mitjana.

Sens voler-ne treure cap conseqüencia, sinó assenyalar un fet, haig de dir que no conec, ni dintre ni fòra de Catalunya, altra pintura que, com el Sant Francesc de Pedralbes, fixi tant l'atenció. Aquesta pintura ·ns fa altament deplorable la perdua de l'obra den Ferrer Bassa; perquè es clar que no podem ni volem creure que no ·n fes d'altres, de pintures, tant expressives per la llur

energica factura com per la profonditat de llur sentiment religiós.

Al costat de Sant Francesc, s'hi posen, a Pedralbes, Sant Joan (fig. 72) i el Sant Donin de la fig. 73. El cap de Sant Joan Baptista té l'energia del cap de Sant Francesc; i, si no la té en tota la seva intensitat, tal vegada 's deu a ser de més petites dimensions. El cap del sant diacre de Placencia d'Italia té un individualisme poderós. S'hi sent el retrat, no 'l model. Els traços fisonomics són tractats certament amb vigor, però no amb duresa: són pintures que s'han de veure per admirar com, amb procediments senzills, s'arriben a produir grans efectes. Es clar que la part major, en aquest verisme, se deu al dibuix, fins dintre del seu convencionalisme, de l'ovalat del rostre i dels llargs nassos, el vigor dels traços de la cara ben ajustats semblen donar-los tot el valor d'un pur realisme. Ara, com caps d'escola, això es, com caps dibuixats a la senesa, vegi-s i comparin-se 'ls caps de Santa Caterina (figura 74) i Santa Barbara (fig. 77) amb la Santa Caterina den Simó de Martino que havem donat a la plana 52, no sols per establir la filiació de l'escola catalana trescentista, sinó per a que 's veiés ben clar fins on havia arribat en Ferrer Bassa en punt a l'assimilació de l'art senès. En aquest particular o relació, l'atenció s'ha de fixar en les mans, en la seva llargaria i en el moviment dels dits: ¿qui ensenya 'ls nostres pintors a pintar mans vives, aquest problema d'art que 'ls preceptistes del cinccents tant estudien, ja que sols la mà viu per la disposició lliure dels seus dits, per quant amb els dits també 's parla? El cert es que en Ferrer Bassa no descuida aquest particular. La figura de Sant Esteve (fig. 75) es, com obra de dibuix, la més cabal, la més enraonada, la que sobressurt sobre totes les altres pels seus merits, diguem-ho així, academics. Té tota la correcció que 's pot desitjar: es un model de l'art trescentista català, i de segur una gran sorpresa per a tot-om que consideri que dita figura va ser pintada en 1346. La Santa Elisabet (fig. 76) té un cap expressiu. Jo tinc per cert que, si s'hagués tractat del cap d'un home, en Ferrer Bassa 'ns hauria donat una segona edició del Sant Francesc; més el seu pinzell, temerós per tractar-se d'una dòna (representació que sempre ha fet por en tots els temps als pintors, perquè de tots temps es allò de «si surt amb barbes es Sant Antoni, i,



Fig 71. — Ferrer Bassa, 1346 : Sant Francesc

si no, una Purissima»), el seu pinzell, dic, se conté i no arriba a l'intensitat d'ombres que tant resplendent fan el cap de Sant Francesc. Però, amb tot i això, en el ulls hi ha ·l vigor que sols hi saben posar els mestres de la pintura.

Totes aquestes figures, que ·ns donen impressions de retrats destaquen sobre fondos verds foscos, el fondo recomanat pels preceptistes del segle XIV; i es clar que la unitat del fondo i la seva repetició ·ns retrauen impressions de tapiços. Sobre dita tonalitat, els colors vius, no llampants, dels vestits de les figures, donen la nota joiosa propria de la pintura trescentista. Per a que ·s pugui formar concepte, direm que les tres santes de la figura 74, malauradament malmeses, van dels següents colors : la Santa Agnès porta ·l vestit groc amb gires vermelles, i el mantell vermell amb gires blanques; la Santa Caterina va tota de vermell; i la Santa Eularia duu ·l vestit groc i el mantell negre. Com els tons són els mateixos per a una i altra figura, d'aquí aquest efecte, diguem-ho així, industrial, de tapiceria, que pren en general, a tot arreu, la pintura del Trescents.

Venint ara als grans quadros, als quadros de composició, n'hi ha dos, la *Coronació de la Verge* (fig. 78) i el *Triomf de la Verge* (fig. 79) que bé ·n podem dir de peu forçat; i altre no cal dir del quadro de l'*Anunciació* (Lamina VII). Vull dir que aquests assumptes, que ja venien tractant-se pels miniaturistes del segle XIII, prenen amb els mestres pintors del XIV, un estat que ha de durar fins per tot el XV. Trobem, doncs, la composició de dits quadros dintre del patró corrent : la Verge rodejada per santes i angels fent-li musica o regals, amb les figures posades en linia i les unes damunt de les altres, però amb certs moviments, això es, posant les figures de front de tres quarts i de perfil, com havia ensenyat en Simó de Martino i no com havia fet en Duccio de Bonisegna (vegin-se planes 28 i 29). Es clar que aquest tema comportava gran varietat possible dintre del cànon establert; més sembla que en Ferrer Bassa, amb tot i posar en moviment les figures, tal vegada per falta de facultats se ·ns acosta més an en Bonisegna que no an en Martino, sens dubte que era més facil la resolució segons el primer mestre, i que allavores, tal vegada més que ara, els pintors, en els

quadros de composició fugien de fam i de feina; i no es de creure que sigui del tot figurat el fugir de fam, perquè ja havem vist que no se ·ls pagava la pintura amb gran esplendidesa.

No surten, doncs, dites composicions de l'ordre corrent secundari, essent el llur valor desigual, per quant en el *Triomf de la Verge* ·i ha dibuix, que resulta bastant incorrecte en la *Coronació*, puix són poc agraciades les figures principals. Aquesta desigualtat recordi-s que no té per què xocar-nos: l'havem vista desde ·l primer moment; i, encara que moltes vegades sembla que s'esplica suposant dugues mans, hi ha casos, com el present, en que no ·s fa possible ·l suposit, per quant hi ha prou contrastos per veure clar que no ·s tracta sinó d'una mà. La falta d'elegancia de les figures, de proporcions, aquella elegancia i proporció de la figura de Sant Esteve no més la veurem a Pedralbes; sembla que en Ferrer Bassa no era home per corretgir-se; però, això dit, jo demano que ·s recordin les grans composicions dels mestres senesos i florentins, on tals negligencies quasi són de rúbrica: no dic re quan se tracta de mestres secundaris com en relació amb ells resulta ser-ho en Ferrer Bassa, amb tot i estar aquells al costat dels mestres en tant el nostre no ·i estava sinó de pensament.

Mirades dites composicions en detall, hi trobarem què lloar. Vui fer notar la figura del nen Jesús, de la pintura del *Triomf*, per quant es tota ella graciosa i maco ·l nen; cosa que bé mereix fixar-s'hi, perquè fins quan serem al caure ·l segle no podrem dir altre tant, puix fins acaba per semblar, al veure la repetició del nen Jesús desgarbat i lleig, que haviem tornat an aquells temps en el quals se sostenia per grans pares de l'Iglesia que s'havia de representar a Jesús poc atraient: vegi-s el que hem dit a les planes 32 i següents del volum I. A la composició del *Triomf*, l'angel de primer terme tocant el violí, es una figura que «té angel»: si no n'hi ha més, d'aquestes figures, es que ·s componia sense castigar-la ni l'idea ni la composició, no perquè no se ·n sapigués més; i el fet notat es el que ·ns fa suposar que l'artista ·s deixava convèncer per l'home especulatiu, tal volta per no tenir la visió clara de que l'artista viu i l'home mor.

De perspectiva ·n sabia ·l poc que ·n sabien els mestres del



Fig. 72. — Ferrer Bassa, 1346 : Sant Miquel i Sant Joan Baptista

temps den Bassa. No hi ha més que veure com tracta la catifa i el dosser de les dues composicions citades per comprendre la poca idea què 'n tenia. Sols, el seu temps, coneixia una mica



FIG. 73. — SANT DONIN I SANT HONORAT

la perspectiva de projecció, i aquesta la trobem igualment a Pedralbes a l'edicul de l'*Anunciació*, composició també tallada en els motllos del temps, per no dir copiada, per quant el fris d'ornament de la cambra 'm sembla calc d'obra italiana: a mi 'm

dúu a la memoria l'ornamentació del poliptic del Museu de Bolonia, atribuït an en Giotto.

Dels altres quadros, ocupen, pel llur interès, el primer lloc, el del *Naixement* (fig. 80) i el de l'*Adoració dels Reis* (fig. 81), per tenir fons de paisatge.

Que 'n són, de ridicoles, les montanyes pintades en un i altre quadro! Però no 'u són ni més ni menys de com se pintaven a Italia. Una mateixa forma i estructura tenen les montanyes de Florença, Sena i Barcelona. Allí, com aquí, són montanyes de cartró per raó de la llur configuració o tall; montanyes de pessebre. Jo no sé per què crec haver de recordar que 'l Greco, a les acaballes del segle XVI, pinta 'ls rocams i les montanyes com els mestres del segle XIV. El rocam del *Martiri de Sant Maurici* i de la seva legió, de l'Escorial, i l'*Oració a l'hort*, del Museu de Lille, no 'ns deixaran mentir. Es que 'ns trobem davant de la dificultat que senten pel paisatge 'ls mestres de la figura? A part això, no hi ha pas dubte que 'ls mestres del Trescents continuaven tractant el paisatge de la manera convencional o ideologica dels segles anteriors. Es que podem dubtar que, d'haver-se proposat pintar un arbre o una montanya, no n'haguessin reeixit? Cert que podien fer-ho. No 'u feien? Doncs s'ha de buscar la raó, i jo la trobo en el fet de que, si tot just anaven a buscar el natural en el model humà que anava a plantar a la seva botiga, no 'ls cabia la necessitat d'anar al camp per pintar un arbre o una montanya, amb tot que ja sentien la necessitat d'acostar-se a la naturalesa. No citaré 'ls paisatges que 's van pintar a Assisi, perquè no hi ha costum d'anar-hi, encara que l'Alinari 'ls ha popularitzat amb les seves fotografies: citaré tant sols, per quant hi ha costum d'anar-hi a París, el quadro den Giotto que representa l'imposició de les llagues a Sant Francesc. He cregut necessari dir-ho, això, per a que 'ls que no coneguin la pintura trescentista dels grans mestres se creguin que aquests ho farien d'altra manera, es a dir, que 'u farien bé, en tant que, si 'u feia malament en Ferrer Bassa, era per ineptitut. No : en aquest particular el mestre pintor estava a l'altura dels seus mestres, dels més enlairats.

I altre tant hem de dir per raó de la perspectiva linial i aeria.

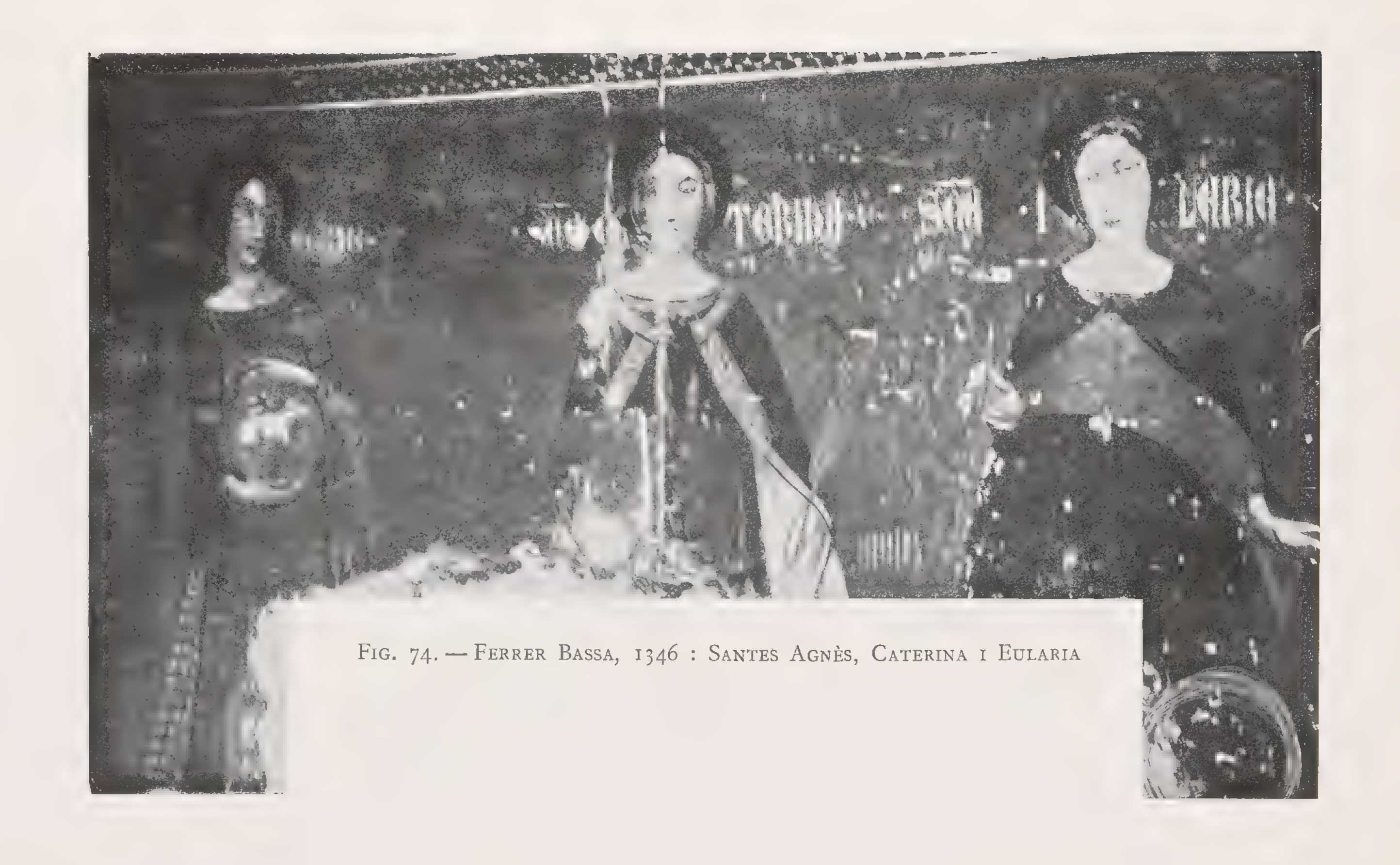


Fig. 74. — Ferrer Bassa, 1346 : Santes Agnès, Caterina i Eularia

Els plans continuaven confusos; la llum no il·luminava encara cap escena, ni interior ni forana. Una figura que vol estar lluny se ·ns presenta tant gran o més que les figures del primer terme. Això ·u feia en 1346 en Ferrer Bassa; això ·u havia fet en Giotto; això ·u feia encara en Simó de Martino quan en Ferrer Bassa contractava les pintures de Pedralbes.

¿D'on surten, en la *Nativitat,* els angels que il·luminen el pessebre, i l'angel que anuncía an el pastor el naixement del Messies? Del cel? No: d'aquell fons de verd fosc convencional o doctrinal (digui-s com se vulgui) fixat per l'estetica del temps. Que en aquest particular en Ferrer Bassa devia anar retrassat? No. Jo ·u havia cregut fins a tant no s'havien descobert les pintures murals del palau dels papes a Avinyó: quan vaig veure-les, vaig comprendre que en Ferrer Bassa no era un endarrerit donant de verd el fons dels seus quadros, perquè ·ls mestres italians o senesos d'Avinyó encara ·u feren després de desapareixer del nostre coneixement en Ferrer Bassa. ¿Que ja hi havia exemples de lo contrari en les obres dels mestres italians? Es cert; però nosaltres no anavem davant, sinó darrera, dels gloriosos trescentistes d'Italia. Hem, doncs, d'entendre que en Ferrer Bassa componia i pintava ·ls paisatges com era ús i costum de son temps. I tant del seu temps era, que asseguro haver vist, encara que no recordo on, unes estenalles tant descomunals com les que empleia en Ferrer Bassa a Pedralbes per al *Davallament de la Creu* de la nostra figura 82.

Que, després de tot, sempre ·ns trobem davant d'incongruencies inexplicables, com no sia pel «tant se val», m'ho diu el mateix Ferrer Bassa en el quadro de l'*Adoració dels Reis,* en el qual veiem, diguem-ho així, en son terme ·ls servents dels Reis muntats en els camells.

¿Tenen res d'extraordinari ·ls països de les composicions de Pedralbes? No; més tampoc tenen res que no ·s trobi en quadros dels més renomenats. Fet i fet, doncs, ens trobem com se troba la crítica italiana i europea: no podem explicar com, quan se tracta de la representació d'un sant aillat, d'una figura sola, s'arriba al natural; i, tant bon punt entrem en obres de composició, se perden les proporcions i ·s posen les figures en postures que fan riure.

No fan riure, les figures dels quadros que examinem, ni molt menys. A l'*Adoració*, el grupo dels servents es ben compost: per al temps es una troballa, perquè hi ha tot el bon agrupament i moviment que 's pot desitjar. Cal fixar-s'hi, en aquest grupo, per comprendre les facultats den Ferrer Bassa en el dibuix i en la composició: per això 'ns es més de doldre que les figures dels tres Reis (encara no hi ha Rei negre) siguen tant curtes en sí mateixes i no en relació amb la Verge, puix la desproporció resulta encara d'esser doctrina viva (a la qual fou sempre feel el Greco, com a bon grec) el representar les persones divines de majors proporcions del natural.

Per ajudar a comprendre l'efecte pictoric d'aquests quadros i dar-nos raó del colorit den Ferrer Bassa, diré que, a la *Nativitat*, l'infant Jesús està envolcallat de blanc amb franges grogues; que sa mare devia portar vestit vermell (avui blanc per haver-se perdut el color) i mantell verd; que Sant Josep porta toga blava i mantell vermellós, i que de to groguenc es el vestit del pastor. Rogencs són els angels, com si fossin querubins. A l'*Adoració*, l'infant Jesús va de blanc; sa mare, com hem dit per a la *Nativitat*, de vermell i verd. Els tres Reis, el vell tot vermell; el del mig, blau; el tercer, amb tunica rogenca i mantell verd clar. Els cavalls, el primer es alesà, el segon blanc. Els camells, naturalment, groguencs. Els servents, per l'ordre que 's presenten, van de blau el primer, el segon de blanc, i de vermell el tercer.

No tenim, doncs, en la pintura, tons romputs: es sols a les cares on trobem encarnacions diferents, però sempre ombrejades per aquell verd que, com se recordarà, en Cennino encara recomanava que 's deixés veure sempre en les ombres de les carns en l'ultim quinqueni del segle. I per cert que la pintura del Rei que està en adoració, besant els peus de l'infant Jesús, es de les figures més suggestives, com de l'escola senesa, informada per l'estil bisantí. Es aquell cap del nostre *Seneca*, d'aquella admirable miniatura conservada en el nostre Arxiu Nacional, la qual havem comparat amb el *Profeta* den Duccio de la pradela que 'n té 'l Museu de Berlin.

Si ara se 'ns demana pel quadro més bell de Pedralbes, diré que, al meu entendre, es l'*Oració a l'hort* (fig. 83). No crec que



FIG. 75. — FERRER BASSA, 1346 : SANT ESTEVE

ningú que no sabés que era barcelonina la pintura deixés de donar-la als grans mestres italians; i de segur que se 'ns diria que Jesús havia sigut tret den Giotto, de Padua o d'Assisi. Jo crec i dic que, certament, el dit Jesús el va veure l'autor a Assisi. Es clar que amb lo dit no 'm refereixo més que a l'impressió que causa la bella pintura, puix mirada amb compte no 's podria donar a cap mestre italià, ja no de primer, sinó de segon ordre, una pintura on les figures totes deixen que desitjar molt en mans i peus, sobre tot en els peus.

L'agrupació es molt ben entesa, i la pluralitat de l'assumpte, que ja era rarissim pel temps a Italia, aquí encara està en ús, demostrant el nostre endarreriment, això es, que no erem capdavanters en pintura, sinó saguers. Suprimint l'escena de l'oració, i la coltellada de Sant Pere, el grupo dels que rodegen i prenen a Jesús està ben compost, per quant les figures no sols tenen aire, sinó moviment, havent-hi de més a més en les cares expressió i caracterització, sense exagerar per res el tipo jueu. En el cap de Jesús hi ha hermosura i distinció, i es de contar en l'estudi del tipu entre nosaltres, per lo mateix que no podem dubtar que es d'importació italiana. Aviat veurem, i en mestres de Pedralbes, aqueix cap de Jesús, que Roma reclama com creació seva, com havem dit més amunt. En el paisatge mateix tenim un arbre que no es certament un arbre vist, però que tampoc es un arbre fantastic, com tants altres se 'n veuen dintre i fòra de Catalunya. Si en lloc del fons unit verd fosc, del qual tantes vegades he parlat aquí, tingués sinó un fons de cel, el valor d'aquesta bella pintura pujaria de preu. Més, com que 'ns trobem que es a la nit, no resulta xocant, com en altres composicions, dit fons.

Respecte a l'indumentaria, no haviem de ser nosaltres els que donessim el primer pas en la seva restauració arqueologica. ¡Que 'n trigarà de temps, de segles fins, a fer-se una exigencia de l'opinió 'l vestir amb proprietat les figures en els quadros! Bé 's pot dir que aquesta ha sigut la tasca del segle XIX, d'aquest gran segle de la restauració historica dels pobles nous i vells de totes les encontrades de la terra!

Ara no tot es ideologic, en punt a indumentaria, a Pedral-

bes. Tot seguit se comprèn que en el vestit purament religiós hi havia tota la proprietat del temps, com així mateix en el vestit civil i popular; més no en el cavalleresc quan se tracti de remembrar vestiments historics. A la figura 81 ·ls vestits dels reis són de l'epoca, més no ·u són els vestits militars de les fig. 84 i 85, que són de capritxo, com no siguin remembrança de vestits de l'alta edat mitjana, per quant es evident que no s'ha volgut remembrar el vestit romà. Emperò, a la *Crucifixió,* el Longinos pot anar vestit del temps den Bassa.

Aquesta vista als temps presents de l'artista, si sempre fa extrany, encara ·n fa més en obres nostres, pel seu extrangerisme; perquè, en tant se ressent l'obra d'art d'extrangerisme, aquesta resulta incongruent. Vegi-s això a l'arquitectura.

Havem notat, tot seguit entràrem a la gloriosa capella de Sant Miquel, l'aspecte general decoratiu florentí. I, en l'arquitectura dels quadros, què resulta? Qui podria mai imaginar que l'arquitectura del quadro de l'*Anunciació* (lam. VII) s'escau en el temps de la construcció de la Catedral de Barcelona? Què hi ha de gotic en l'edicul dintre del qual hi ha la Verge, ni a la decoració de la paret? Aquell fris que ja havem fet notar per a que no ·s modernitzés la decoració de l'arc d'entrada (pl. 191), amb les seves grans fulles de blat de moro, es evidentment un fris copiat d'alguna pintura o decoració italiana. Els nostres arquitectes, i lo mateix els nostres orfebres, no han deixat ni reminiscencies d'aquest estil pel segle XIV, el segle il·lustre per a l'argenteria de l'altar major de Girona i dels Corporals de Daroca, obra valenciana la primera, catalana la segona. I, el gotic del palau de Pilat (fig. 86), ¿no se sembla an aquest gotic de les decoracions de teatre barates a ús de teatres barats? Què hi ha, de gotic, fòra de tenir els arcs de punta? I el sepulcre del Crist, en les figures 88 i 89, té res de cap de tants hermosos sepulcres gotics del Trescents que per tot el nostre país deixà l'arquitectura gotica de dit temps?

Tota aquesta importació, a la vegada que ·ns demostra l'origen del nostre renaixement pictoric al fer-nos evident la nostra dependencia, ens diu que, en l'obra del seu assimilament, en Ferrer Bassa es el mestre introductor, no ·l seu artista : aquesta



Fig. 76. — Ferrer Bassa, 1346 : Santa Elisabet

gloria estava reservada al meravellós Pere Serra, el gran pintor barceloní.

Què hi fa que tot sigui imitat, fins copiat, a Pedralbes? ¿No es una gran cosa semblar-se als mestres quan aquests se diuen Giotto i Martino? ¿Quin cor no batega de goig al trobar-se davant del quadro de l'*Anunciació*, que pot reclamar, l'escola senesa, com ben seu? (lam. VII). El gest admiratiu de la Verge, el de l'Angel anunciatiu-imperatiu, no són invenció nostra : són llegendaris. Més ¿qui no veu, en aquest quadro, en Ferrer Bassa fent obra d'artista? Tota la composició es d'un mestre, per la cosa senzilla i per la seva suggestió. Qui no conegués l'assumpte 'l pressentiria. El recolliment de la Verge, en la seva vida, el denota 'l llibre que porta a la mà. El seu gest portant la dreta al cor amb la profunda impressió de sorpresa, revela lo extraordinari de l'anunci que li porta l'Angel amb la seva seriosa cara i gest. Tot resulta hermós en aquest quadro, esplendid de color i delicada factura.

L'obra de l'artista no 's desenrotlla amb una serie d'obres tant importants com la dita : a les que li fan seguici, hi ha de tot. Fins n'hi ha que voldriem que no hi fossin!

En el quadro del *Naixement* (fig. 80) hi ha recolliment : s'hi sent el misteri; i més davant de la pintura, per raó del seu color. Recordi-s lo que havem dit del seu color. L'infant Jesús està envolcallat de blanc amb franges grogues. La Verge, perdut el color del vestit, que ara resulta blanquinós, porta mantell verd. Sant Josep va de blau amb mantell vermellós. El pastor, de color groguenc. I els angels, com a querubins, vermellegen. El paisatge verdós i groguenc sobre fons verd fosc. Això sabut, es facil dar-se compte de la forta tonalitat del quadro.

El quadro de l'*Adoració dels Reis* (fig. 81) es dels que fan pena, per les seves desproporcions, de les quals ja havem donat raó. Però hi ha raons que no valen; i aquells cavalls dels tres Reis, que tenen d'alts lo que 'ls Reis, que estan agenollats, fan mal d'ulls. Ne fa la montanya on vol que s'hi vegi la cova de la Verge, i que més sembla una tenda de campanya que altra cosa. En canvi en aquest quadro l'expressió es notabilissima. La Verge està plena de serenitat. El nen, cerimoniós, acull l'homenatge,

remerciant-lo amb la seva benedicció. Els tres Reis tenen la tradicional postura : el vell de genollons; els altres dos parlant de la meravellosa visió. No d'altra manera ·ls tenim en la gran obra del retaule quatrecentista del Museu Arqueologic de Barcelona. Aquest grupo dels tres Reis, si ·s recomana per la seva expressió, no ·u fa segurament per la proporció de les seves figures. Contra : vegi-s el grupo dels servents. Deixant apart els camells, fets de memoria, no ·s pot donar més bonic ni més expressiu acoblament. Tots tres estan amatents a les llurs montures i a la curiositat. No hi ha, en els genets, res que reprendre, per lo qual, a Pedralbes, aquest quadro, amb les seves estrafalàries montanyes i el seu verd fosc del fons i el verd clar dels arbres, pren així quelcom de simbolic que ·l fa molt interessant.

Un dels quadros que valdria més que no hi fos es el de *Jesús davant Pilat* (fig. 86). Emperò, si ·ns hi acostem, ens guanya ·l permís d'esser-hi, perquè ·ns encisa amb aquesta facilitat gran d'expressió que té l'obra den Ferrer Bassa. Pilat està seriós i iracunde : no es l'home que ·s renta les mans, sinó ·l que castiga. Els que parlen amb ell, exposant-li ·l cas, no ·ns recorden, pels llurs vestits, els sacerdots del temple judaic; però hi ha contrast en l'expressió i intenció, i hi ha insidia. En els que açoten el Crist, hi ha oposició en els tres, no sols oposició de gest, sinó d'anim. El que pega, pega. El que dóna la clatellada, fa brometa. El que li posarà ·l ceptre, se ·n burla. El pacient està ferm i reflexiu. No sent els cops ni les burles, sinó l'injusticia. El grupo de la porta, el saió que rebutja l'entrada de la dòna, sigui qui sigui la que vol entrar, està del tot bé. Ella ve anguniosa i esmaperduda : ell l'empeny amb brutalitat saionenca. Però ·l conjunt, per la seva perspectiva, per la miseria de la galeria, els desgraciats peus de Jesús, etc., ens distreu massa de les bones qualitats que té l'obra.

Res ens queda que afegir a lo que més amunt diem del quadro de *L'Oració a l'hort* (fig. 83).

Jesús amb la creu a coll (fig. 84) es molt de notar pel seu moviment. La gent hi camina. L'afilerament està magistralment romput. Jesús camina, i quatre caps de soldat en linia amb el d'ell fan el camí. Però aquesta linia la rompen saviament el saió que tira



Fig. 77.—Ferrer Bassa, 1346 : Santa Barbara

del Crist amb la corda, i el pregoner, que van davant. I a l'altre costat, el centurió i el que empeny el Crist mirant el seguici, no sols aillen la figura del Crist, an el qual havia de portar l'artista tota l'atenció, sinó que donen raó de la multitut del seguici i de la necessitat de contenir-la. Darrera d'ells, els caps de les tres Maries marxen en linia paralela a distancia de la linia dels soldats, donant a la composició aquest fort moviment endavant que tant notable la fa, contribuint-hi la figura del Crist, que també camina. Qualsevol que sigui que s'hagi posat davant el problema de fer caminar una multitut commoguda per la situació que l'anima, coneixent les dificultats, admirarà que en ple segle XIV hi hagués un artista català capaç de resoldre-l amb tota justesa. Aquest quadro sols, acreditaria en Ferrer Bassa de mestre en composició i dibuix. Els extrangers que tantes coses han dit sobre ·l moviment del retaule de Sant Jordi quatrecentista, aquí tenen un precedent.

Si en aquesta obra l'expressió de la figura principal hagués reeixit, i no portés a coll una creu de professó i no de suplici, ens trobariem davant d'una obra capdal en l'historia de la pintura.

Un altre quadro que no ·m plau es la *Crucifixió* (fig. 85). Més, de pledejar les causes atenuants, se n'encarreguen certament els personatges que ·s troben al peu de les creus, aquestes creus que tant contribueixen al mal efecte per ésser fetes de llistons, que també copiavem d'Italia.

Aquí ·s veu novament si era o no mestre en Ferrer Bassa en composició. La figura de la Madalena, que ensems forma part d'ambdós grupos (del de les Maries i del dels militars), no sols els uneix, donant unitat a la composició, sinó que al mateix temps, pel lloc que pren, deixa clar i evident el punt de mira de la composició, que ha de ser, naturalment, l'imatge del Crucificat. Ella forma part del grupo de les dònes, més ella està així mateix amatent a lo que passa entre ·ls omes i a lo que diuen: d'aquí l'importancia que pren en la composició aquesta figura. Ei! si ·s vol que en lloc de la Madalena sigui ·l Sant Joan que posen al peu de la creu certs autors, sigui : no hi ha cap inconvenient. Per raó del vestit i de la joventut, en el cas del Sant Joan la dita confusió ·s fa possible.

Emperò aquests grupos que estan bé en situació, per les proporcions de les llurs figures, que resulten petites en relació amb els ajusticiats, produeixen aquest desequilibri que fa penosa la visió del quadro.

Lo que hi hagi en el fons del quadro, no 'u sé : no surt ni amb l'ajuda de la fotografia.

Tampoc *El Davallament de la Creu* (fig. 82), que a tant estupendes creacions ha donat lloc, fins pel gran Rubens (subjecte de pelegrinació l'anar a veure la seva a Anvers, on se pot veure axí mateix lo patetica del poliptic den Martino), es de les obres que per sí 's recomanen en la den Bassa. Es pobra i desequilibrada; i per aquesta raó l'energica figura del de les estenalles, amb son just gest i tot, ens resulta ridicola. I sempre lo mateix! Sempre encantant els ulls l'expressió i, gest de les figures! La Mare de Déu té noblesa i resignació : té matronisme. El Sant Joan, que aquí sí que 'l veig, té tota la dolorosa expressió de l'home que sent i comprèn el martiri o mort del que davallen d'una creu tant convencional com les del Calvari de la figura anterior i com la de la fig. 87.

Davant de la composició de l'escena de la *Pietat,* ¿qui no recordarà les *Pietats* dels nostres quatrecentistes? No 'm trobo en situació de poder dir que la composició del grupo central sigui propria ni privativa de la pintura mig-eval catalana, per quant no he fet investigació particular; però alguna cosa valdrà dir que no recordi dita agrupació sinó dintre la nostra escola. Vegi-s, en els *Cuatrocentistas,* els exemples que 'n donem. Per aquest costat se 'ns fa, doncs, interessant la *Pietat,* den Ferrer Bassa, per si havia creat un tipo de *Pietat* que trobem ara en el 1346 i que 's perllonga per tot el segle quatrecentista català. Si això fos, tindriem una prova de l'influencia exercida per en Ferrer Bassa en la fixació dels assumptes piadosos. Fòra d'això, a pesar del seriós esforç de l'artista per donar expressió dramatica a la composició, aquesta no resulta, essent un dels quadros més febles (fig. 87).

Més dramatisme hi ha en el *Sepeli* (fig. 88). Aquest esforç den Ferrer Bassa per expressar els sentiments dels personatges, no dintre d'una tonica general, sinó com manifestacions indivi-



Fig. 78. — Ferrer Bassa, 1346 : La Coronació de la Verge

duals, es molt de tenir en compte tractant-se d'un mestre de la primera meitat del Trescents.

Aital esforç ens demostra clarament que ·l segle rebutjava ja les accions parades en les quals semblava cosa proïbida la manifestació de sentiments purament humans. Deixem apart tota discussió filosofica : prenem els assumptes en tota la llur simplicitat. El *Sepeli* es el quadro d'un martir, d'un sentenciat, enterrat per la seva mare i pels seus deixebles, homes i dònes. Doncs es necessari que, en l'expressió dels sentiments dels reunits, s'arribi, desde la sublim resignació de la defallida mare, al furor del deixeble desesperat per la seva impotencia venjativa. Tot això hi ha en el *Sepeli* den Ferrer Bassa; i en aquest quadro, per la dita raó de la suprema intensitat del sentiment expressat, resulten encara més insoportables que en la marxa al Calvari aqueixes herbetes simetriques posades en terra com flors plantades en jardí de cultiu per expert jardiner.

Són aquests contrastos els que donen, fins a les millors obres del segle italià i català, ara un valor de miniatura, ara un valor de tapiceria. Aquí, naturalment, hi havem de veure un efecte viu de l'antiga pintura, del convencionalisme de la pintura de l'alta edat mitjana. No se ·n faci un retret d'això an en Ferrer Bassa, que no ·ns trobem davant d'ell enfront d'un mestre creador, sinó d'un mestre repetidor.

Tenim en la fig. 89 la *Resurrecció,* representada per l'anada de les Maries al sepulcre, que troben buit i guardat per l'angel que ·ls anuncía la resurrecció de Jesús.

Si no s'oblida que aquestes composicions pictoriques se troben dintre ·l sagrat d'un convent de monges, veurem clar lo que ·n podrem dir l'esperit delicat del mestre que fuig dels nus, malgrat aquests siguin divins. La *Crucifixió* no era possible representar-la d'altra manera que com ho féu en Bassa, perquè ja en son temps l'art i els costums havien romput amb el Crist vestit, ja s'havia de posar-lo nu a la Creu, i ensems, naturalment, els dos lladres. Però despullar més endavant sense necessitat serà sempre una indelicadesa tractant-se de pintures fetes per a dònes soles! Es aquest un merit propri den Ferrer Bassa? Li farem un honor d'aquesta invenció? Era, al contrari, costum,

cosa corrent, representar la Resurrecció d'aital manera? Jo 'n conec poquissims exemples, emperò 'm cal dir que no he fet estudi particular d'aquesta representació simbolica de la resurrecció de Jesucrist.

Aquest quadro fa una pregona impressió per raó del seu colorit esplendid de tons.

L'angel va tot vestit de blanc, i les creuetes de la seva estola, que temps enrera, eren daurades, avui són negres. Les tres Maries van comptades de la del costat de l'angel : la primera d'un gris fosc, la segona de vermell, la tercera de negre. El fons el de sempre: verd fosc. La cova groguejant. Res, doncs, tant facil com joir d'aquest colorit fent un calc de la composició, cobrint-la després amb dits colors. L'impressió resulta forta, per lo rara i per l'energia de la tonalitat general. Ressabis de la miniatura? Ben segur.

Amb la figura 90, l'*Ascensió del Senyor*, entrem en els quadros d'extasi, en els quadros mistics de la Capella de Sant Miquel. En aquesta classe de composicions, es la bellesa de les cares, el caient ingenu de les figures i la riquesa del colorit lo que 'ls dóna tots els prestigis. Tots els personatges, en tals composicions, han de sentir i expressar lo mateix : la suprema devoció; l'immobilitat de l'esperit, reveladora de la fortalesa, d'una virtut immaculada. Ara bé : donades les facultats de l'artista, se comprèn que no siguin aquests quadros els més encisadors de Pedralbes, perquè ja està dit : en Ferrer Bassa no tenia prou encís en son pinzell. Ell no arriba a posseir la més gran qualitat den Martino : el seu encís. En Pere Serra, l'immortal successor den Ferrer Bassa, hi arribà.

Que 'l mestre iniciador va fer tot son possible per arribar a l'expressió més alta de la bellesa humana, ja desde aquest quadro 's pot assegurar. Ja aquí apareixen angels femenins, tots de cares fines de faccions, de rostres ovals, de cabells rossos, i moguts amb tota la modestia i castedat. La figura de la Verge, que ja no plora, triomfa per la bellesa, no de la mare triomfant, sinó de la dòna satisfeta. I el Crist, el triomfador, resplendeix en el seu rostre no l'orgull del triomf, sinó la serenitat del sempre vencedor. La fredor hi es de rigor.

Tal vegada en la *Pentecostes* (fig. 91) aquesta fredor podria



Fig. 79. — Ferrer Bassa, 1346 : El Triomf de la Verge

prendre un altre caracter, puix se tracta d'un extasi promogut per un sentiment intern. I que així 'u devia creure en Ferrer Bassa 'ns ho demostra, en els dos grupos euritmics, la puerilitat de la composició a l'antiga dels dos apostols que parlen del cas o



FIG. 80. — FERRER BASSA, 1346 : EL NAIXEMENT

del miracle de la vinguda de l'Esperit Sant, amb lo qual sols consegueix desentonar la composició.

Aquí l'insuficiencia tecnica del dibuixant no se 'ns manifesta tant a les clares com en els quadros relatius a la *Coronació de la Verge* (fig. 78) i al *Triomf de la Verge* (fig. 79); perquè en aquests, ja 'ls chors angelics facin musica o presentin a la Verge els llurs dons, l'artista té necessitat d'un pinzell molt distingit i

variat per poder variar i embellir el femenisme o la joventut dels sers angelics donant-los totes les gracies de la més pulcra forma.

Gran es l'esforç realitzat en aquestes composicions per arribar a obtenir un soli celestial. El tipo senès, après sí, però no assimilat, se repeteix massa vegades per a que no sembli monoton. Hi ha fins petits triomfs al conseguir que 'ls angels musics cantin. Hi ha seguretat a l'ordenar la cort angelica amb llibertat. En *El Triómf de la Verge,* composició molt superior a la *Coronació,* baix tots respectes, hi ha vida espiritual i vida real, es a dir, moviment alegroi, dintre, naturalment, de la severitat mistica amb la qual d'antic se venia representant tota figura celestial. Jo crec que, de totes dues composicions, pogué quedar satisfet en Ferrer Bassa, com nosaltres entenc que podem quedar-ne molt de poder-les presentar al public, perquè, si honren el mestre, més honren el país que amb tanta empenta s'endinsa en el moviment restaurador de la gran pintura [1]. I quan se considera que cap altra nació més que la nostra pot presentar per a l'any 1346 una aital florida de belles obres pictoriques com les que tenim a Pedralbes, si no 'ns mou l'orgull al recordar-ho, ens mou la satisfacció íntima de demostrar palesament que aquest poble, motejat pel Dant d'avar, tant no 'u era, que en l'art gastava les forces materials i morals seves que representen l'obra den Ferrer Bassa i les dels seus continuadors, amb lo qual crec que posarem callament perpetual an els que, pel llur gran desconeixement de la nostra cultura i per la llur enveja del nostre present, se vengen de nosaltres dient-nos *fenicis,* i fins *estetics;* aquells an els quals no ha arribat el coneixement del nostre amor per les dolces sensa-

1) Havem sovint parlat de l'inferioritat den Ferrer Bassa amb relació amb els caps de brot del trescentisme italià-florentí-senès. Amb relació als mestres secundaris, podem repetir el que digué en Bertaux a l'ensenyar-li les meves fotografies: «Son pinturas del más dulce y más puro estilo sienès: en medio de un Evangelio, según Simón Martino, en el que algunos rayos de realismo familiar se mezclan con el tierno y piadoso relato, aparece una Virgen gloriosa, rodeada por el coro de ángeles, con su nariz afilada, su boca de cereza y sus grandes ojos, como una *Maesta* que hubiera podido firmar Lippo, el hermano de Simón.» BERTAUX: *Los Primitivos pintores españoles. Los Italianos del Trescientos,* en *Revue de l'Art ancien et moderne,* traducido en *La España moderna.* (Madrid, 1910, Septiembre, pág. 24.)



Fig. 81. — Ferrer Bassa, 1346 : L'Adoració dels Reis

cions que senten els homes i els pobles enamorats de les arts plastiques quan arriben a un grau superior de cultura.

Res més que lo dit coneixem de l'obra den Ferrer Bassa, i no tinc per què esperar que 's pugui augmentar en l'esdevenidor amb una sola obra més. Havent-me sigut donat el plaer de buscar-la pels llocs tancats als homes, i no havent-la trobat més que a Pedralbes, aquí tenim el principi i la fi de la seva obra pictorica: de la seva obra artistica encara 'n donarem més noves.

Si s'haguessin conservat les pintures den Ferrer Bassa, Lleida ocuparia un lloc a la vida de l'artista, com en el de l'historia de la nostra pintura mig-eval, simil a Pedralbes.

En Puiggarí donà la primera noticia del que va fer en Ferrer Bassa a la capital del Segre, fent-nos assaber que

«Una escritura de 12 calendas de julio de 1341 (Archivo del Ayuntamiento) nos señala á Ferraris Bassia (Ferrer Bassa) «pictor ymaginum», residente «in suburbis Barchinone» calle de la Cocorella, el cual haciendo constar tenia empezados unos trabajos para la casa de Moncada, en presencia del notario autorizante Guillermo Turell y de tres testigos, «ostendit, dice el documento, decem petias de reetaule, quos dicebat esse Capelle Sancti Petris, constructe in sede Ilerdensi, *deboxatas* et dauratas ex toto, cum signis vel scuti argentatis, in quibus debebat depingere, ut dicebat, signum nobilis viri Othonis de Montechatano, cum ortis viridis». Asimismo fué mostrando cuatro piezas del retablo de S. Juan, y otras tantas del de S. Pablo, para la susodicha iglesia, añadiendo «quod jam inceperat depingere et operari in dictis reetaulis[1]».

1) Puiggarí : *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la edad media y del renacimiento en Memorias de la Academia de Buenas letras de Barcelona* (Barcelona 1880), III, 76. — En la segona part del mateix treball parla d'una altra obra seva en els següents termes : «De Ferrario Bassa, en su lugar designado como autor de varios retablos, y cuyo mérito sospechábamos por la importancia de ellos, revela ser una notabilidad cierto documento de los manuales de Pedro Folgueres, que es una carta de pago otorgada por dicho Bassa «pintor civis Barcinona» à favor de Bernardo Ulzinelles, doctor en derecho, canciller y tesorero real, por resta de 26 libras 8 sueldos y 7 dineros, precio «cujusdam retabuli ad opus altaris *Capellae palacii* (la Real Capilla de Santa Águeda); quod altare», cerrada la real carta de mandamiento, transcrita en el ápoca, «per eum comendabilibus et subtilissimis *imaginibus Jesuchristi et Beate Marie Virginis*

El segon document que 'ns parla de l'obra den Ferrer Bassa a Lleida avui s'ha pogut llegir per haver-lo donat en Rubió i Lluch. Es una ordre del rei Pere IV dient-li que envii o faci enviar a Lleida 'l retaule que li ha pintat per a la Capella del seu castell, prometent-li que li serà pagat incontinent:

«Petrus & fideli suo Ferrario Bassa, salutem & volumus ac vobis mandamus quatenus, visis presentibus, mittatis seu etiam deferri faciatis illas retabulas quas ad opus capelle castri nostri Illerdi fecistis & mandato nostro, quoniam quidque in eis, vel earum racione, expeditis vobis incontinentis satisfieri proculdubio faciamus. Datum Ilerde .xv. kalendas Octobris-17 setembre-anno Domini mcccxivi[1]».

Lleida, amb totes aquestes obres, ¿havia de ser lloc de peregrinatge per als aimants de la pintura del segle XIV, puix reunia prou nombre de taules per poder ponderar el merit del primer pintor de la primera meitat del segle? I, aquesta atracció, ¿fins on va arribar, quines conseqüencies tingué? Tot quant fa referencia a Lleida artistica, per aquest temps, té singular importancia, perquè va poder portar a Lleida, en Ferrer Bassa, al seu gendre, amb els seus prestigis, deixant apart el seu interès personal, que avui podem fer notori, ja que havem tingut la sort de donar amb el següent document, interessantissim baix tots els punts de vista:

«Ego Jacobus de Castaylls ymaginator sive sculptori yma-

ejus genitricis, fiere et depingi fecimus». Jueves, calendas de Octubre-1 de Octubre-de 1344-272.»

Un novell document podem ajuntar igualment per l'any 1344, que té 'l seu valor. Diu aixís:

«En Pere per la gracia de Deu rey Darago etc. Al feel seu en Fferrer Bassa pintor de Barchinona, salut etc. Manam vos espressament que la primera obra que façats sia lo retaule de la *Capella del Castell nostre de Perpenya* ço es del *Altar de Santa Creu.* E aço no mudets com anostre a cor ques faça aytant ivaçosament com pusca. Dada en Perpenya a — dies de Ffabrer del any Mccxiiiii (A. Vicecancellarius).

»Raimundus Sicardi mandato regis per Galcerandum Bellopodio Conciliarius.»

Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1059, foli 1910).

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1061, foli 24.



Fig. 82. — Ferrer Bassa, 1346 : El Devallament de la Creu

ginum civis civitatis Barchinone confiteor et recognosco vobis *Fferrario Bassa* pictore et domine Beatrix uxori eiusdem et *Arnaldo Bassa* pictore filio dictorum coniugum quod *in unum* solviste michi bene et plenarie ad meam voluntatem Quinqua-



FIG. 83. — FERRER BASSA, 1346 : L'ORACIÓ A L'HORT

ginta libras monete Barchinone de terno ex illis videlicet Centum vigenti libris eiusdem monete quod michi promisce fuerunt dari per dote seu nomine dotis nomine Marie filie vestri dictorum coniugum uxorisque mee. Et in quibus centum viginti libris vobis omnes penes me constituistis debitores et principales paccatores cum publico instrumento facto auctoritate notarii infrascripti sexto idus Ffebruarii anno domini subscripto. Et ideo

renunciando exceptione non numerate et non solute pecunie causa predicta ut predictus et doli mali et in factum.... omni alii juri, racioni et consuetudinis contra hec repugnantibus ffacio vobis et vestris de predictis quinquaginta libris bonum et perpetuum finem et pactum de non petendo cum melius dicere potest et intelligire ad vestri et vestrorum solutionem et bonum intellectum. Promitentes vobis quod non conveniam nec conveniri faciam vos nec vestros super dictas quinquaginta libras nec super alias pecunias seu.... nec ratione ultra ocasione ipsarum in judicio vel extra judicium. Actum est hoc Barchinone &.

»Testes Johannes Rotgerii et Vincentius de Podio pictores, et.... Barata habitatores Barchinone.

(Postilla a dalt a l'esquerra).

»Traditam dicto Fferrario Bassa per Petro Salmonia notarium qui respondendam sibi clausit auctoritate vicare Barchinone pridie kalendas Octobris anno XL°. vi°.» [1].

Sabem, per aquest document del 1 d'Octubre de l'any 1346, que la muller den Ferrer Bassa 's deia Beatriu, i que tingueren almenys els dos fills nomenats en el mateix : un fill pintor, com son pare, que 's deia Arnau Bassa; i una filla, de nom Maria, muller den Jaume Castaylls, «imaginarie o sia escultor d'imatges, ciutadà de Barcelona», a qui 's pagava 'l dot de 500 lliures que havia fet a la seva filla, essent-ne testimonis els pintors Roger i Vicenç de Puig. Aquest document no sols té, doncs, importancia per als pintors que 'ns dóna a coneixer : la té, i gran, per resultar-nos en Ferrer Bassa sogre den Jaume Castaylls, l'eminent escultor autor dels apostols de la Catedral de Lleida, de part dels apostols i profetes de la de Tarragona, dels sepulcres reials de Poblet, etc.

En quines relacions artistiques haguessin viscut en Ferrer Bassa i en Castaylls, res ne sabem. Jo no recordo que de l'escultor se n'hagi donat res per temps anteriors al del dit document; de manera que lo que més hauriem de desitjar saber, això es,

1) Archivo de protocolos de Barcelona, *Manual de 1345 á 1350 de Ramón Morell*, dit dia.



Fig. 84. — Ferrer Bassa, 1346 : Jesús amb la creu a coll

quina influencia exerciren l'un sobre l'altre, ens escapa. Més, si en Castaylls no havia anat a Italia, no era ell qui 's trobava en el cas d'influir sobre en Ferrer Bassa, sinó aquest en aquell; de manera que de tot el que trobem de nou en l'estatuaria den Cas-



Fig. 85. — Ferrer Bassa, 1346 : La Crucifixió

taylls se 'n pot fer honor an el seu sogre, que prou li parlaria del gran vol que, junt amb la pintura, havia pres l'escultura italiana del Trescents.

Més endavant donarem l'extraordinaria nova que en Castaylls també practicava la pintura, en la qual no 's va fer potser un nom; i veus-aquí com en Ferrer Bassa pogué tenir, en la pin-

tura, un deixeble en son gendre l'eminent escultor trescentista.

La mort vingué a sorprendre en Ferrer Bassa tenint el pinzell a la mà, quan encara treballava, en 1348. Bé podem creure que ·ls anys no li devien pesar per al treball : es, doncs, gran



Fig. 86. — Ferrer Bassa, 1346 : Jesús davant Pilat

llastima que no aixequés les seves forces donant noves obres, que bé ·ns haurien pogut arribar, no sia sinó repetint el miracle de Pedralbes. Pel manament del rei sabem:

Que fra Ramon de Pals, de l'ordre dels menors del convent de Valencia, li havia fet amatent que, en virtut de contracte amb el difunt pintor de Barcelona Ferrer Bassa per a que pintés un retaule per al dit convent, amb l'historia de Sant Francesc, li tenia

ja pagada bona part de la quantitat convinguda quan aquell morí, amb tot i no tenir entregada sinó una petita part del seu treball, quedant el rest d'aquest en poder dels seus hereus; i, com tingues entès que aquests volien vendre a altres lo que ja per a



Fig. 87. — Ferrer Bassa, 1346 : La Pietat

ells tenia pintat en Ferrer Bassa, li suplicaven que intervingués en llur favor per ser de justicia, evitant la seva expoliació. Per lo qual, el rei, trobant justa la demanda, mana que, incontinent, les taules que havien quedat del dit retaule preparades i dibuixades en poder dels hereus, siguin entregades al re-

clamant, reemborsant-li ademés 80 lliures per excés de paga.
Llegeixi-s el document:

«Petrus & nobili et dilecto consiliario noster Atardo de Tarlarno vicario Barchinone, salutem & Sicut religiosus et dilectus noster frater Raymundus de Pals, de ordine Minorum, conventus Valencie, nobis reverenter exposuit ipse dudum pactum inhivit cum Ferrario Bassa, pictore quondam Barchinone, pro certo precio, de quo jamdictis frater eidem Ferrario maximam partem solvit, idem Ferrarius sibi faceret et depingeret sive ornaret



Fig. 88. — Ferrer Bassa, 1346 : El Sepeli



Fig. 89. — Ferrer Bassa, 1346 : La Resurrecció



Fig. 90. — Ferrer Bassa, 1346 : L'Ascensió del Senyor

unum retabolum *istorie beate Francisci,* prout in instrumento publico inter eos confecto de pacto huiusmodi clarius dicitur apparere cumque prefatus Ferrarius morte perventus dictum opus, quamquam incepisset et eius aliquam partem dicto fatri satis modicam tradidisset, perficere nequivisset et actenis opere perdictum quondam pictorem facto et depicto et partem prebii per eundem secepti ab exponente jamdicto, heredis dicti Ferrarii ipsi fratri Raymundo de Pals ex dicto precio, certam partem restituere et reddere teneantur; et ex hoc ipse frater intendat agere contra eos et intellegerit quod bona que fuerunt dicti pictori distrahuntur et alienant et totaliter dissipatur sitque inanis actio quam excludit inopia debitoris nobis propterea suppilicavit sibi in hiis de justitia subveniri; nos vero supplicationi huius favoraliliter aunuentes vobis dicimus et expresse mandamus quatenus incontinenti restantem partem fuste per dictum quondam pictorem operate et jam, ut dicitur, preuguate sive deboxate pro retabulo supradicto, si penes dictos heredes extare noveritis, empaperetis et sequestretis necnon de bonis que fuerunt memoratis pictoris, nisi alii fuerint creditores quos dicto fratre Raymundo in bonis eisdem priores tempore et jure pociores esse vobis consisterit, imparetis et sequestretis similiter tot et tanta que volcant octuaginta libras Barchinone quos ex bonis jamdictis recuperare debeva se ascerit, supplicans antefactus ut factis emparariis sive sequestrationibus prelibatis dictus frater super premissis adversus dictos heredes jus suum non in vacuum valeat reperiri. Datum Valencie - vii - kalendas febrnari - 26 janer - M.cccxIlix.

Bernardus de Bonastre mandato regis facto per — Episcopum cancellarium[1]».

Amb aquest document tenim que l'obra den Bassa, del pintor reformador de la nostra pintura mig-eval, de l'introductor de les noves vies de l'art pictoric, havia arribat als reialmes d'Aragó i Valencia i al comtat del Rosselló. Qui sab si també hi anaren les seves pintures, al reialme de Mallorca! Si 'ls particulars el cridaren, qui 's cuidà de dar-lo a coneixer, segons els docu-

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 659, foli 150 v.

ments, fou en Pere IV, qui no sols se presenta per lo molt que ·l va fer treballar, com el seu Mecenes, sinó (lo qual es més bell i trascendental per a ambdós) que sembla que ·l rei, fent-lo pintar en tots els seus estats, exercia un apostolat d'educació, donant a coneixer les orientacions de la pintura nova.

Pren, doncs, en Ferrer Bassa, dintre del nostre país, tot el caracter d'un mestre educador. Les moltes mostres, relativament, que havem pogut recollir de la seva obra artistica, ens diuen clar, per lo mateix que tant rares són, si seria molt i bo ·l seu treball per als seus contemporanis, quan tantes coses d'ell hem conseguit coneixer, encara que tant poques resultin per a la seva llarga vida. Estem, doncs, autoritzats a pensar que en Ferrer Bassa devia esser conegut a Aragó, Rosselló i Valencia per altres obres que les que sabem que hi va enviar; i res més important quan, per al reialme de Valencia, ens trobem, en els principis de la seva escola, el poder assenyalar en Ferrer Bassa com un dels seus mestres iniciadors, i, per al temps seu, com el mestre que pogué donar estat a l'escola valenciana, essent causa que son més renomenat mestre, havia d'esser tingut, per un home sens dubte coneixedor com Pere IV, per «el primer pintor de Barcelona».

Toquem aquí un punt tant delicat com interessant : el de l'hegemonia de l'escola pictorica barcelonina en els estats de la Corona d'Aragó.

Però, ¿es prou motiu, el trobar en Ferrer Bassa pintant per a Saragoça, Valencia i Perpinyà per donar-la com demostrada i ben establerta? Tractant-se d'un pintor de la casa reial se podria dir que tot era qüestió de preferencies o d'empleu del pintor de la casa. Més aquesta manera d'enraonar la qüestió ·m sembla falsa per al temps de que parlem i tractant-se d'un home com en Pere IV, que, com se diu vulgarment, no era home d'amics ni de parents, els que feia treure del mig, quan li convenia, sense cap mirament. Els temps eren massa positivistes per poder creure en afeccions de tal indola. Eren, ademés, temps de renovació, i, en tals condicions, sols els que marxen són els que van davant; i no sabem qui caminés en Aragó i Valencia.

La cort i el comerç, els dos grans elements directius de la



Fig. 91. — Ferrer Bassa, 1346 : Pentecostes

societat trescentista nostra, sabien de sòbres tot el que ·s feia a Italia, i no desde ·ls dies den Pere IV, sinó desde ·ls den Jaume II, que tant a fons ens va ficar a la politica italiana, o millor florentina; i, si l'influencia d'aquesta era tant sentida, ¿no haviem de sentir la del seu art? I ¿on se podien manifestar, una i altra, en tota llur força expansiva, més que a Barcelona?

Inductivament això surt clar per sí mateix; més què ·ns diu el fet? De fet ens trobem que sols a Barcelona ·s dóna aqueixa florida pictorica representada per en Ferrer Bassa. Molt amagades han d'estar, cas d'existir, les obres primerenques del trescentisme valencià i aragonès, per haver pogut escapar, no al meu coneixement, sinó al dels erudits de dites regions! Ni bones ni dolentes han arribat fins a nosaltres les obres pictoriques de la primera meitat del XIV valencianes o aragoneses. El fet mateix que ·ns arribi com de Valencia «el millor pintor que en la ciutat de Barcelona sia», com diu en Pere IV per l'any 1373, quan ja portava nou anys de pintor a la ciutat, ens ensenya, ens introdueix dintre del periode de gestació de l'escola valenciana. No ·s pot ni tant sols imaginar que aquest home s'hagués pogut fer independentment en una ciutat mancada de models. De tenir-los ja era altra cosa. I, de tenir-los, d'on havien de procedir?

Si es cert que un Greco va transformar en Velazquez, un Ferrer Bassa podia transformar l'escola valenciana fent possible un Llorenç Saragossa; més per a que aquest fos posat per endavant den Jaume Serra era precís que l'escola valenciana hagués arribat a un grau d'intensitat en el qual no podem creure en vista de la falta d'obres.

Res podem dir per a Aragó, perquè tot ens es desconegut, documents i obres.

Es per raó, doncs, del que coneixem pel que creiem poder dir que fou en Ferrer Bassa ·l mestre renovador de la pintura de l'edat mitjana a la Corona d'Aragó.

CAPITOL VI

ENTRE EN FERRER BASSA I EN JAUME SERRA

(1348 - 1361)

BUSCAR i trobar no es tot just el mateix. He buscat per tot arreu el o els successors den Ferrer Bassa : he trobat alguns noms de pintors i de miniaturistes successors seus; més obres pictoriques que 'ns diguin : «nosaltres som de l'escola den Ferrer Bassa; els nostres autors foren sos deixebles, com immediats successors», no n'he trobades pas. Es que no tingué deixebles? Es que no formà escola? ¿Es que per a en Ferrer Bassa 's repeteix el cas den Dalmau per al seu segle, qui també fou unic en el seu estil extranger (flamenc), qui tampoc tingué deixebles, es a dir, qui tampoc formà escola entre nosaltres?

Repetit, aquest fracas, com qui no diu res, a distancia d'un segle, i tractant-se, tant per a l'un com per a l'altre, de l'introducció, en el país, de les més famoses escoles del seu temps, dels grans reformistes de la pintura en els segles XIV i XV, hem d'entendre que l'un explica l'altre, i que, en el fracas dels dos grans mestres de les escoles extrangeres, hem de veure 'l triomf de l'esperit d'independencia del país vinclat en el seu esperit fortament tradicionalista, causa del seu endarreriment i del seu estancament, més sempre interessant, sempre tendre; perquè, no diem que molt fa qui sembla als seus?

Tal vegada 'l fracas se degui a no tenir, el nostre geni, el dò de poder-se enlairar a les regions pures de l'idealisme, en les quals tal vegada no havem arribat sinó portats del sentiment

mistic, i encara pel nostre temps; i, si aquesta flor no fa istiu, tampoc ne fa ·l que en el segle XIV també tinguem un mestre que la va veure, la va sentir i la va expressar en obres immortals, la més pura idealitat. Aquest es el successor den Ferrer Bassa, per més que no li sigui immediat: qui sab si, entre mestres dels quals amb prou feines coneixem el nom, hi ha les anelles de la cadena que lliga en Pere Serra amb en Ferrer Bassa!

¿Com devien pintar l'Arnau Bassa i en Castaylls, fill natural el primer, i politic el segon, del mestre de Pedralbes? ¿Com devien pintar aquells Joan Roger i Vicenç de Puig, tant allegats al mestre que mor al terminar l'obra que ·l resucita avui gloriosament? Sembla que, almenys, aquests quatre homes havien de continuar el mestre, el pare, el sogre. Sí; més, ai! què ·n sabem, de dits quatre homes!

Den Joan Roger i den Vicenç Puig res més que ·l nom i el coneixement de la llur professió. De l'Arnau Bassa, gracies a sor Anzizu, ne sé ·l que diu el següent document, que ·m va comunicar:

«In dei nomine Arnaldus Bassa pictor ymaginum civis Barchinone in dicto pariete usque ad testudinem dicte Ecclesie inclusive faciam sive depingere illud abragium de figuris de quibus domine Abbatissa dicti monasteri voluerit. die lune XV mady anno domini Mccc.xl.viii.»

Es a dir, el fill den Ferrer Bassa, tal vegada ja mort son pare, contragué ·l compromís de pintar, en una paret de l'iglesia, un arbre d'Abraham, dit en Italia «l'Arbre de la Creu», inspirat per Sant Bonaventura.

No hem de sortir de Catalunya per formar-nos una idea del que eren aqueixos arbres i com els tractaven els artistes del segle XIV : cal sols anar a Girona i veure la *Biblia* den Tomas de Modena, el gran mestre il·luminador italià. A l'*Apendix* sobre ·ls quatrecentistes ne veurem un, d'aqueixos arbres, en obra nostra, en obra propria, feta pel Mecenes de les arts catalanes, el bisbe de Girona, — que regalà l'obra den Tomás de Modena — arquebisbe de Tarragona i Saragoça, en Dalmau de Mur.

Quina riquesa de composicions no s'ha perdut al borrar-se l'arbre d'Abraham de l'Arnau Bassa! Més ¡quina prova més incontestable que havia de ser un gran pintor, quan se li confiaven obres de tanta varietat de composició! ¡Bé es de deplorar que de l'Arnau no 'ns quedi res més que 'l que deixem dit!

I de l'obra pictòrica de son cunyat, del gran escultor, den Jaume Castaylls, què 'n sabem? Doncs tot just el que 'ns diu el següent document:

«Petrus & fideli de domo nostra Bernardo Turelli bajulo Barchinone salutem et graciam. Dicimus et mandamus vobis quatenus de pecunia cuacumque nostre. curie que est vel erit penes vos racione offici dicte baiulie, tribuatis et solvatis Jacobo de Castaylls civi Barchinone, centum viginti solidos Barchinone que cum presente per cameram nostram sibi debentur pro precio quarundam pictorarum quas ex pacto inter nos et ipsum imito, in capellam illustris Alionoris regi Aragonum, coniugis nostre carissime, palacii nostri Barchinone facere debet, recuperetis tamen facta solucione presentem et apocham de soluto. Nos enim per presentem mandamus magistro racionali curie nostre vel cuicumque alii a vobis de dicta pecunia compotum audituro, quod dictam quantitatem in vestro compoto recipiat, vobis sibi exhibentem presentem et apocham antedictam. Datum Barchinone die .xxiiii. januarii anno a Nativitate Domini - .Mcccl. secundo [1].»

Aquí tenim, doncs, en Jaume de Castaylls pintant per a la casa reial, per contracte amb el rei Pere IV, dintre 'l seu palau, «unes pintures». Unes pintures! Ni tant sols sabem de que 's tractava! Més ¿podem deixar de creure en el merit den Castaylls com a pintor quan es precisament el rei Pere, que tant va emplear son sogre per tot arreu, de Saragoça a Perpinyà, qui 'l fa pintar, fos lo que fos, a ops de la reina, sa muller, per a la seva capella? Li va pintar el seu retaule? Desaparegudes aquestes pintures, res sabem del merit de la pintura den Jaume Cas-

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1320, foli 1790 v.

taylls. Què ·n sabriem, del merit den Miquel Angel, com a pintor, si hagués desaparegut la Capella Sixtina? Recordi-s bé això, perquè, si en canvi ·ns hagués quedat den Miquel Angel la seva obra escultorica, ¿qui no hauria dit que aquest va deixar la pintura per l'escultura perquè en la pintura va fracassar?

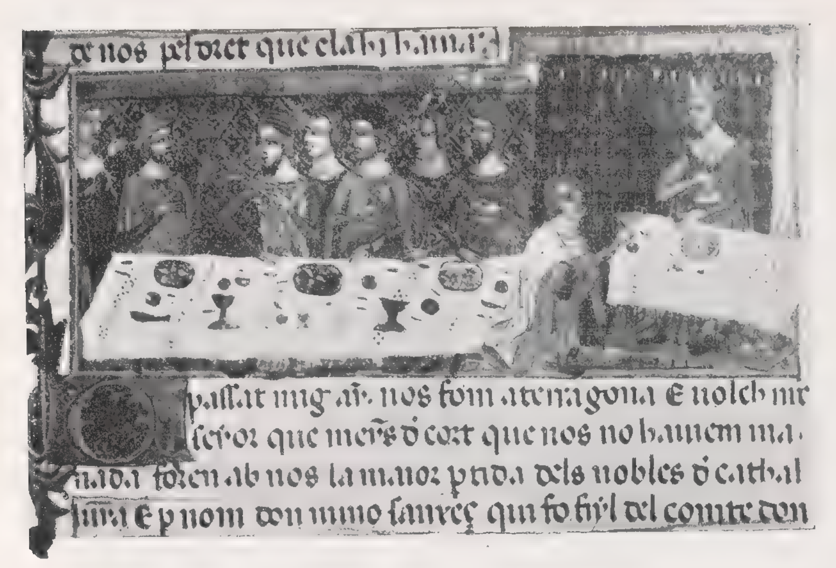


Fig. 92. — Miniatura den Ramon Destorrens, 1343

Quin error més gran no hauria sigut aquest! Alliçonats per l'experiencia, no direm que en Castaylls fos en la pintura ·l que sabem que era en l'escultura; més sí havem de dir que qui fou un escultor famós i de merit en son temps, i ensems gendre den Ferrer Bassa, havia de fer honor al seu mestre i pare ·l mateix amb son cisell que amb el seu pinzell.

Tal vegada seria aquí adequat el donar raó de l'obra escultorica den Castaylls, ja que, essent pintor-escultor, ningú amb més medis per continuar i espargir les ensenyances del seu mestre i pare politic; més aquesta obra, quan ens es coneguda de fet, ens porta dins l'ultim terç del segle, quan indubtablement noves corrents havien penetrat el nostre art pictoric. Per això he cregut que podia estar-me de fer evident la seva possible acció en

el progrés de la nostra pintura, i també perquè una figura com la den Jaume Castaylls, malgrat quedi encara inedita, o poc menys, es digna de ser tractada apart i amb tot mirament, i no aquí, de passada, com si 's tractés d'un *embuchado,* que diuen els castellans.

Quan tant contrariats ens trobem per coneixer els continuadors de l'obra den Bassa, ¿hi ha res que sigui més de doldre que 'l no poder donar aquí testimoniatge autentic de com se continúa pintant dintre Pedralbes mateix després de la seva mort, quan aquesta obra encara perdura en el claustre del monestir? Per escrupols de... monja, no se 'm va permetre més que un dia l'entrada al monestir de Pedralbes : es a dir, un dia!... un dematí... part d'un dematí... en fi, el temps just de poder dir al meu fotograf, l'A. Mas, el que m'havia de... fer. I jo... prou li vaig recomanar les pintures del claustre!... però en Mas tenia tant que fer, i era tanta la pressa que se li donava per a treure-l de la clausura, que tot m'ho va fer, tot, menys les pintures del claustre : estan tant fetes malbé! I encara més!... ¿No sembla una veritable burla 'l que poguem dir an els lectors : « — Mireu-les aquestes pintures, en les lam. VIII i IX; mireu-les... però no les veureu!»

Com ne guardo una impressió, jo encara hi veig un Sant Pere portant una gran clau...

Sor Anzizu no ha trobat l'historia d'aquestes pintures, — si es que no 'ns té oblidada la seva ànima d'artista.

Moria la reina Elisenda, el dia 19 de Juliol de l'any 1364, essent abadessa sor Sibilia de Caixans per mort de sor Francesca ça Portella, ocorreguda 'l 25 de Maig de 1364; i, de l'inventari que aquesta va prendre del que hi havia en el monestir, resulta que, en fet de pintures, aquest tenia «unes taules en les quals es pintat l'arbra de vida», «una taula feta a manera de tabernacle, en que ha una ymatge de madona sancta Maria», «unes taules grans pintades en que es la ystoria de senta Maria Magdalena», «unes taules planes ab ymatge de Jesucrist e de Madona Senta Maria», «unes taules en les quals son la ymatge de Jesucrist e de Madona Senta Maria», «una taula en que es figurada la veronicha», «unes taules en els quals son pintats



Pedralbes : Pintures en el claustre





Pedralbes : Pintures en el claustre

tots els apostols les quals ha fetes Sor (Saurina de) Corbera ab la confraria dels apostols». I ademés el retaule del qual sols sabem que ·l manà fer sor Constança Soguera [1].

Una monja pintora! Era ·l que mancava a la nostra historia pictorica. Més noti-s bé que sor Saurina Corbera no pintava



Fig. 93.—Miniatura den Ramon Destorrens, 1353

madones, ni angelets, sinó apostols, això es, figures d'homes; lo qual ens priva de donar-la com una pintora secundaria, puix de no sentir-se forta no s'hauria près la tasca de pintar apostols, sinó verges triomfants. Es, doncs, un nom a retenir en la nostra historia. Llastima que no coneguem el temps de la monja pintora!

Morta la reina Elisenda i sa neboda l'abadessa ça Portella, quedava a carrec de l'abadessa sor Sibilia de Caixans l'obra de la seva sepultura; i com que la reina manà en son testament ser enterrada davant l'altar major «in monumento, quod nos ibi habemus», diu sor Anzizu : «i voldria dir : «coram altari scilicet

1) Anzizu, etc., pl. 60, 33, 38 i 86.

majori», que sa figura mirás lo retaule»? Es en aquest moment d'obrir-se o fer-se ·l panteó de la reina quan foren destruides les pintures del claustre. Fins ens atrevim a assenyalar com a data probable l'any 1368, per ser l'any en que ·s construeix el nou retaule que tant aviat passà... de moda ·l que degué tenir fins dit moment.

L'idea de construir el nou retaule neix certament del manament de la reina Elisenda de ser enterrada de cara an ell : llavores se trobaria ·l retaule en desproporció amb l'obra del seu sepulcre, i, al fer aquest obrint-se en el fons de l'absis, dintre del claustre, se capgirà tot, això es, se destruí ·l retaule i ·s destruiren les pintures per obrir el panteó, on se veu el sepulcre de la reina diem-ne doble, perquè té dues estatues jacents, vestida de reina la que ·s veu de la part de fòra, i de monja, amb primitiu habit de clarissa, el de dins del convent. A sos peus descansa sa neboda l'abadessa ça Portella.

Altres dos sepulcres, així mateix dobles, s'obren al costat seu : són les dues urnes cineraries que ·s veuen a la lam. VIII. Corresponen, començant per l'esquerra, a na Elisenda de Pinós, morta l'any 1361, i a na Constanza de Cardona, morta en 1325. El sepulcre de la lam. IX, el primer, es de Beatriu de Fonollet, morta en 1362. Tot seguit se veu que, dels tres sepulcres, els dos primers foren fets al mateix temps : ho diu la llur arquitectura, la disposició de les llurs lapides, etc., qualsevol que sigui la diferencia de temps de les persones sepultades. I, per això mateix, per haver mort l'una en 1325 i l'altra en 1361, sembla evident que tota aquesta obra sepulcral se posa per sí mateixa entre ·ls anys 1361-1368.

Resulta clar, per tot lo dit, que les pintures del claustre són posteriors a les den Ferrer Bassa, no li són anteriors, per quant el record que ·n conservo (viu, per cert), com impressió, me diu que no tenen res de la seva pintura, i sí molt de la que ·ns revelava en obra un dels pintors del retaule de 1368, l'avui ben conegut mestre en Jaume Serra.

Les pintures que semblen tant clares en la lam. IX, si la memoria no ·m traeix, són del segle XVII.

Vegi-s, doncs, com, si se m'hagués autoritzat per retornar a

Pedralbes, hauriem pogut donar potser l'anella que ·ns unís en Ferrer Bassa amb en Jaume Serra, en no essent que ·ns resultés que aitals pintures les haguessim d'atribuir al dit Jaume Serra,



Fig. 94. — Facsimil d'un bancal dels Cardona-Cruilles, de Pedralbes

no per dedicar-li, pels seus mereixements, capitol apart, havem d'oblidar que tenia gran renom ja abans de morir la reina Elisenda; de manera que ·ls seus començaments i guany del seu nom estan dintre d'aquest periode de quinze anys an el qual consagrem aquest capitol en honor dels mestres que s'hi donen a coneixer... de nom!

Si havem de continuar ara amb la serie dels pintors anonims, tot i coneixent els llurs noms, ¿els pintors rossellonesos que ·s poguessin fer estudiant el retaule de la Santa Creu del castell de Perpinyà, que era obra den Ferrer Bassa, ens diran alguna cosa més que ·ls catalans?

L'Alart ens continúa ·l pintor Bartomeu Camprodon desde l'any 1330, primera data coneguda fins a l'any 1361; i en Ramon de Peralta ve desde l'any 1337 al 1349. En Pere Vidal ens dóna a coneixer en Guillem Amblart desde 1348 a 1367; en Guillem Manresa per l'any 1362; en Pere Banan pel 1364; en Joan Gras, citat pels anys 1349 a 1376; en Francesc Masanet, 1351 i 1372; en Pere Cugunga, 1350-1372; en Guillem Girona per l'any 1358 del qual tornarem a parlar [1].

Si dels pintors rossellonesos no ·n sabem més que ·ls noms, ja havem vist el que resulta dels catalans, entre ·ls quals encara havem de parlar den Bartomeu Lunell, que hem de donar per viu, puix el trobem encara més endavant; den Jaume des Feu (1349), parent, de segur, del Ramon des Feu que ja tenim conegut, de qui no sé sinó que ·s va casar amb na Alamunda, filla den Pere de Puig [2], tal volta pare del Ramon des Feu de l'any 1374, citat per en Puiggarí; cosa que ·m faria creure no sols el cognom, sinó ·l dir-se Ramon, que seria ·l nom de l'avi. De manera que aquí ·ns trobariem davant de tota la familia des Feu. Tenim també en llista, encara, l'il·luminador o miniaturista i pintor de retaules Ramon Destorrent, qui va il·luminar un *Salteri* per al rei Pere IV, lo qual ja per sí sol ens prova que seria una reputació [3].

En efecte, no sols pintava miniatures en Destorrent, sinó també taules, i aduc per a la casa reial, puix per a ella feia obra de retaules, com ens n'enteren els següents documents:

1) Vidal: *Recherches relatives à l'histoire des beaux-arts et des belles-lettres en Roussillon depuis le XI[e] siècle jusque au XVII[e]* en *Bulletin de la «Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales»* (Perpinyà, 1886), p. 173 i següents.

2) Arxiu de Protocols de Barcelona: *Manuals de Jaume Ferrer*, n.º 1, 3 idus maig 1349.

3) Arxiu del Reial Patrimoni: *Fragments de comptes de diversos tesorers, desde 1248 a 1355*, foli 61 v.

«En Pere &. Al feel scriva dela nostra Tesoreria Huguet Cardona salut et gracia. Dehimvos eus manam que de qual se vol pecunia dela Cort nostra a vostres mans per la raho que



Fig. 95. — Facsimil d'un bancal dels Cardona-Cruilles, de Pedralbes

sabets esdevenidora donets e paguets an *Ramon des Torrent* pintor de Barchinona duodecim libras barchinonensas les quals per la nostra cort li son dengudes per raho dun *guardapols que ha fet o obrat a obs del retaule dela capella del Castell nostre de Leyda*. E cobrats de dit Ramon la present ab appocha de les dites .xii.

lliures. Car nos ab la present manam al Mestre rational dela Cort nostra o a qualsevol altre de vos compte hoydo que vos a ell restituent la present ab appocha vos reeba en compte la quantitat dessus dicta. Dada en lo loch de Collbeto sots nostre segell secret a .viii. dies d octubre En l any de la Nativitat de Nostre Senyor M.ccc.lvi. Rex Petrus &.

» Franciscus des Gual madato regio factum per Petrum Jordani Duries consiliarium et majordomum[1].»

«Item done an *Ramon des Torrent* pintor de Barchínona, los quals la senyora Reyna li mana donar per ço com aquells havia bestrets en les messions seguents que havia fetes de manament dela dita Senyora en .i. *retaule dels .vii. goigs de Madona Santa Maria* que havia fet a obs dela dita senyora Reina, ço es, en una caxa d albar que havia feta fer a obs de conservar lo dit retaule pera portar aquell a Saragoça .viii. solidos. Item per claus per clavar aquell .i. solido iii diners. Item per .i. lançol hon lo dit retaule fo envolcat, .viii. solidos. Item per cordes e palla e altres messions menudes que feu en fer conservar lo dit retaule, .ii. solidos .ix. diners Barchinone. Item carta paper e pergamins que fiu comprar en Barchinona a obs de mon ofici, .vii. solidos .vi. diners. Barchinone, et axi son .xxvii. solidos .vi. diners Barchinone — 8 octubre de 1358[2]».

¿Podem dubtar, en vista dels documents reproduïts, que en des Torrent era un pintor de categoria? Si en Pere IV li encomana que pinti 'l guarda-pols del retaule de la seva capella del castell de Lleida, això es, si pinta al costat den Ferrer Bassa, de qui era dit retaule, ¿no havia de ser, la seva pintura, obra fina, ja que venia amb el seu treball a arrodonir una obra del cap-davanter de la pintura de son temps?

Tot el que sabem de la vida d'aquest artista 'ns va de 1352 a 1358; i de la seva obra, si res ha quedat, ens es desconegut. Quan tant belles taules anonimes tenim, ¿no es de doldre que

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1136, foli 90.

2) Arxiu del Reial Patrimoni, Tesoreria general : *Compte XIX de Berenguer de Relat,* foli 65.



Fig. 96. — Facsimil d'un bancal dels Cardona Cruilles, de Pedralbes

no se n'hi puguin atribuir alguna o algunes, sols per no saber ni l'any probable de la seva mort?

Ara, que 'ns quedi del tot desconegut en Ramon Destorrent, no puc passar-hi, puix veig que, si no com pintor, com miniaturista 'ns ha quedat obra seva.

Tenim en la Biblioteca Provincial i Universitaria de Barce-

lona ·l codex de la *Cronica* o *Llibre dels feyts den Jacme lo Conqueridor,* en la qual se llegeix, al cap-d'avall:

«E fo escrit en lo dit Monestir de Poblet dela ma den Celestī Destorrens, e fo acabat lo dia de Sant Lambert a .xvii. dies del mes de setembre, en lany de M.ccc.xliiī».

¿Seria critic negar tota relació de parentiu entre en Celestí i en Ramon Destorrens, l'un escrivint el codex i l'altre il·luminantlo; l'un viu en l'any 1343 i l'altre en 1352? Sí no foren pare i fill bé podrien esser germans, cosins-germans si ·s vol. En fi, no crec que ·s pugui negar el llur parentiu. Si eren parents, diguem an en Celestí ·l pare, i an en Ramon el fill; i axí tindriem que, mentres el pare escriu el codex de 1343, el fill l'historía.

Dues histories havia fet en Ramon Destorrens al *Codex* de Poblet. De les dues sols se n'ha conservat una : l'altra se la va endur un llaminer de miniatures ja fa molt temps. Més, per sort, aquesta miniatura robada se ·ns ha conservat en la copia que de dit *Codex* den Celestí va fer, l'any 1619, en Jaume Farrera; manuscrit conservat avui en la dita Biblioteca[1], essent la miniatura desapareguda la de foli 62 representant el parlament del mestre de l'Hospital amb el rei Jaume. Reprodueixo aquesta copia, que ·s va fer molt descuidadament, a fi i efecte que, si per miracle s'hagués conservat en alguna part del món, se pogués restituir al llibre original i a la miniatura catalana.

No s'acredita en Ramon Destorrens d'esser un gran miniaturista en dites miniatures. Passi la composició de la primera per raó de la taula en la qual menjaven els cavallers del seguici del rei a casa den P. Martell, on se va parlar de l'anada a la conquesta de Mallorca *(Cronica, 47,* fig. 92); més aquesta composició en rengle en la fig. 93, miniatura perduda, quan diu el rei: «—Nos estavem en nostre Regne en Arago iugan e deportan: e erem en Alcaniç, e ab nos lo Maestre del Espital, e don Blasco Dalago, foren abdos denant nos en .i. terrat.» *(Cronica, 127,* edició Aguiló, Barcelona, 1870); on se va parlar de la conquesta de

1) *Historia del molt alt y dignissim Senyor lo Pey Don Jaume & — Escrita en Barcelona per Jaume Farrera, studiant. natural de Granollers en lo any 1619. Per ordre y manament del Senyor Jaume Ramon Vila Sacerdot.* Miniatures folis 26 i 62. Biblioteca Provincial i Universitaria de Barcelona. — Mss.

Valencia, no es d'un mestre pintor ni compositor. Però res ens diu que no fos, en 1343, en Ramon Destorrens, un jove, i que no fos molt altre en el temps esdevenidor, en 1358, última data



FIG. 97. — FACSIMIL D'UN BANCAL DELS CARDONA-CRUILLES, DE PEDRALBES

d'ell coneguda, cosa que de cap manera implica que s'hagi d'entendre la de la seva mort.

Com execució, no estan descuidades les cares ni 'l dibuix, encara que aquest sigui migrat i rigid, sense natural; així es que aquí en Ramon Destorrents se 'ns planta com a miniaturista i no

com a pintor, qualitat aquesta que aconsegueix després; i aquest després, si no anem equivocats, es quan ilumina ·l *Missal* de l'Ajuntament de Reus. (Vegi-s cap. VIII.)

Una vegada més se ·ns ha de permetre que ·ns lamentem de la perdua de l'obra d'art de mestres dels quals no podem dubtar que ·s feren un lloc en la pintura catalana.

D'un altre pintor, den Francesc Oliver, de Barcelona, sols ha quedat el nom en un *Manual* tot estripat, den Pere Brull en epoca dels seus sogres, per pagament de dot del 20 de Juny de 1355, guardat en nostre Arxiu de Protocols.

Cronologicament ens surten ara dos miniaturistes : pel 1351 un Llorenç lo Roy, no sé si francès o valencià; i pel 1357 un Vidal Prader; dels quals me dóna coneixement en Jordi Rubió. Se ·n trobaran testimonis en els documents núm. 98 i 125 del volum segon, en premsa, dels *Documents per a l'historia de la cultura catalana mig-eval*.

Pel 1360 surten, en la segona contribució den Puiggarí, el miniaturista Rafel Guergori i els pintors R. de Caules, P. Dercanya, P. de Vallebriga, ja conegut de més endavant, i en Gerau Gener. Sols d'aquest ultim hem de dir que, si es el Gerau Gener o Janer de l'any 1407, tingué, de segur, com veurem, dies de gloria i de fortuna.

Havem acabat el compte i recompte dels mestres del temps de la formació den Jaume Serra sense trobar medis de poder donar a cap d'ells unes pintures de llur temps, per desgracia sortides de Pedralbes per anar-sen a perdre no sabem aon.

Guardava Pedralbes, fins no fa gaires anys, un bancal d'un retaule desaparegut; i, aquest bancal, les monges, en agraiment de lo que ·l Dr. Vallet, canonge de la Catedral de Barcelona, havia fet per elles, li van regalar. Més el nostre canonge no ·l va guardar, sinó que ·l va vendre a un antiquari que hi havia a la plaça del Pi. Si l'hagués guardat, avui el tindriem a la Sala Capitular de la Catedral barcelonina, on han anat a parar les restes de les seves col·leccions d'antiguitats, per ell deixades al Capitol de que havia format part.

D'aquest bancal, per raó de la seva indumentaria, el senyor Golferichs ne va treure una nota de color que ha posat a la nos-

tra disposició i que publico per si, mitjançant el seu coneixement, algú 'ns diu «jo 'l tinc», o bé «el trobaran a tal lloc»; perquè, conegut, qui sab si no podria ser o donar-se com obra



Fig. 98. — Facsimil d'un bancal dels Cardona-Cruilles, de Pedralbes

primerenca den Jaume Serra, ja que res digués de cap dels mestres coneguts, puix pel que s'ha dit no 'ns trobem, davant dels dibuixos del Sr. Golferichs, amb cap pretensió de memoria de l'obra pictorica, sinó de la seva indumentaria.

Procedia, evidentment, dit bancal, de la capella de Sant Miquel i Sant Pere, capella construida amb 8,000 sous, deixats

amb aquest intent per madona Constança de Cardona, i en la qual, més endavant, sor Constança de Cruilles instituí un benifet perpetual sobre les rendes i censals del castell de Cruilles[1].

Sembla ben clar que 's tracta de dues benfactores del monestir: d'una Constança de Cardona i d'una Constança de Cruilles; més el dir-se, una i altra, Constança, ens fa pensar si no podrien ser les dues sors una sola, una Constança de Cardona i de Cruilles, cosa que en principi ningú admetrà, però que tal vegada passi, ja que precisament tenim dit bancal blasonat, puix a cada una de les seves taules surt l'escut dels Cardona-Cruilles. Per aquesta raó he donat el nom dels Cardona-Cruilles al bancal procedent de la llur capella.

Que es del temps de sor Constança de Cardona 'l dit bancal, un detall indumentari 'u confirma d'una manera esclatant: les sabates que porten en les figures 94 i 95 els pontifex, jutges o magnats, etc., que presideixen els tribunals dels martiris de no sé quin bisbe, i de Santa Catarina. Aqueixes sabates de llarga, descomunal punta, ja conegudes pels anys 1100, tornaren a estar de moda pels anys abans del 1360, com se pot veure en Quicherat[2]; moda polonesa que va recorrer tot Europa, de la qual sortiren les *polaines* per França i Espanya, que 'ls anglesos nomenaren *crackowes*, o sigui *cracovianes*, essent ben possible que tant ridicola moda 'ns arribés per medi d'Anglaterra, com creu Planche[3], per raó del parentiu del rei d'Anglaterra amb en Joan, rei de Boemia, que 's va anexionar Cracovia (1310-1346).

Cert es que aquesta ridicola moda, en la seva restauració, va durar un segle, essent-ne possiblement causa 'ls papes, reis i escriptors religiosos que la condemnaren com invenció diabolica; perquè aquesta no menys ridicola condemna va entoçudir la gent. Per això s'ha d'unir el dato indumentari amb el nobiliari i el documental; els quals, concordant, ens mostren que les taules del bancal de la capella de Sant Miquel i Sant Pere de Pedralbes podrien ser del temps que estem historiant.

1) Anzizu, etc., p. 60 i 61.
2) Quicherat : *Histoire du costume en France.* (Paris 1877), p. 223, 234, 239.
3) Planche : *Enciclopedia of costume or Diccionary of dress* (Londres, 1876), I, 460.

Quedant, doncs, ferma la data del dit bancal, se pot ben comprendre quin bell favor faria a l'historia de la pintura mig-eval catalana qui donés a coneixer on ha anat a parar, cosa que no havem pogut aclarir, ja que 'ns trobem davant de pintures que, si bé són ja del temps en que devia tenir feta la seva reputació en Jaume Serra, el mateix podrien ser d'ell que d'un altre; essent possible que per elles poguessim passar amb seguretat de l'estil den Ferrer Bassa al den Jaume Serra.

CAPITOL VII

EN JAUME SERRA

(1361-1368)

Un gran artista fins avui desconegut! Sento, al donar-lo a coneixer, la mateixa gran satisfacció que he sentit al presentar en Ferrer Bassa. No es vanitat : es amor a la patria, amor a la justicia, el que 'm fa tremolar de goig davant d'aquestes resurreccions d'homes gloriosos enterrats fins avui en el fons de l'oblit, i enterrats vius com en Ferrer Bassa i en Jaume Serra; aquell en el convent de monges de Pedralbes; aquest en el de monges del « Monasterio del Santo Sepulcro de N. S. Jesucristo de Zaragoza ». I vegi-s el que són les coses, i les dificultats immenses de la busca per reconstituir el tresor artistic del nostre passat! La primera noticia que tenim den Jaume Serra es la del retaule que va pintar, l'any 1361, per a les dites monges saragoçanes. Aquesta es, per a mi, la seva primera data coneguda. I si 'n devia ser, ell, de conegut, en dit temps, quan de Saragoça 's venien a buscar les seves pintures! Què havia fet, què havia pintat, abans de 1361? Res : misteri.

El monestir del Sant Sepulcre l'hauriem posat a la ratlla del de Pedralbes a no haver tingut ja ficat a l'Aljaferia en Ferrer Bassa. L'un darrera l'altre, ens mostren el viu anhel que hi devia haver a la capital d'Aragó per constituir una escola de pintura, per dotar d'antecessors en Josepe Martinez i l'admirable Goya, i el Casado del Alisal dels nostres dies. Nosaltres ens hem de sentir satisfets al veure com en el segle XIV erem cridats, pel

gran avenç de la pintura catalana, per ensenyar de pintar a la... moderna!

La pintura antiga poc hagué de fer en el Monasterio saragoçà, puix no va ser fundat fins a l'any 1303 per na Marquesa Gil de Rada, i que, com el de Pedralbes, tingué 'l seu Despujol en el canonge del Sant Sepulcre de Jerusalem, fra Martin de Alpartir. Aquest gran benfactor del dit monestir li va deixar, pel seu testament, fet a 24 de Juny de 1361, la major part dels seus béns, essent per a nosaltres el més estimat, la deixa que li va fer d'un retaule del qual parla en els següents termes:

«Item como yo ficiere avenencia con en Jaime Serra, pintor de Barcelona de un retablo que debe pintar para el capitulo del Monasterio de las dueñas del dito orden de Sant Sepulcro dela Ciudad de Çaragoça por precio de trescientos florines de Aragon, de los cuales tiene el dito Jaime de senyal cient florines por esto quiero e mando que como el dito retablo será acabado de facer, que mis executores infra-cripto lo cobren a su mano e paguen de mis bienes los dozientos florines restantes e pagar de precio de aquel al dito Jaime Serra, et no res lo que costara el dito retaulo de trayer a Çaragoça a sentar en el dito Capitol delant de mi sepultura que por mi fue ordenado.

»Se halla esta sepultura en el Coro bajo de la Iglesia del Santo Sepulcro, antiguo capitulo del Monasterio, bajo una losa de gran merito artistico, en que se ve la figura yacente del Comendador y en orla se lee en letras monacales del siglo XIV, la inscripcion siguiente: «*Esta sepultura es del honrado e religioso don Fray Martin de Alpartil, calonge de Hierusalen : comendador de Nuevalos e Torralba e thesorero del S. don Lope, Arzobispo de Zaragoza, a cuya suplica e ruego dio la iglesia de Sant Nicolas a este ilustre monasterio : fino sus dias a... del mes de Mayo de Mccclxii : aya del anima Dios nascida en su santa gloria. Amen*[1].»

Vet-aquí tots els antecedents que tenim d'aquest retaule del canonge Alpartil, que no 's troba avui en son lloc perquè les

1) ODRIOROLA Y GRIMAUD : *Monasterio del Santo Sepulcro de N. S. Jesucristo de Zaragoza. Memorias históricas* (Zaragoza 1908). 25.

monges del segle XVI ·l trobarien ja vell, i fins lleig; motiu pel qual el retiraren, posant-n'hi un altre de la pintura de dit temps. Més per fortuna conservaren les taules den Jaume Serra, que han arribat fins a nosaltres penjades pels corredors del convent.

La segona menció den Jaume Serra ·ns l'ha donada ·l contracte següent:

«Los confrares de la confraria, de Tots los Sants volen fer pintar un retaule de VI peças, ab guardapols e banchal, que fet haura ser, lo qual retaule, ço es en les sis peças mayors, volen que sia pintada la istoria de tots los sants, axi com apar en los capitols deius scrits, E que lo retaule ab lo banchal sia tot dor fi, e dasur dacre, E las altras colors bonas e finas, axi com se pertany a la dita obra, e segons que son en los *retaules de las Verges e de la Sancta Trinitat de la dita ciutat de Manresa* E primerament en las casas dalt de cada part, sia pintada *la historia dels angels, a manera de professo,* per ço com primer foren creats que ·ls altras sans. Item en las altras casas seguens, avall sien pintats *la historia dels profetas tots a manera de professo* per ço com apres dels angels vengueren en lo mon e ja que axis son començats de debloxar, en lo dit retaule, la hon fan las ditas casas. Item en las altras casas, apres avall foranas sien pintats, *los apostols,* per ço com vengueren apres dels profetas en lo mon, *e estien tots a manera de professo,* axi com demunt es dit, e sien ali hon es senyat daquest senyal de †, Item en las altras casas iusanas, foranas, sien pintats de la una part *les Vergas,* e de la altra part *los Martirs,* e stien tots *a manera de professo,* axi com es ordonat en les ditas casas hon ha senyal de Sent Anthoni aytal ⊥, Item en la taula miyana, so es en las duas casas mayors sia pintada en la subirana, *la passió de Jesucrist,* e en laltra casa iusana, la *Coronacio de la Verga madona sancta maria.* Item en lo banchal sien pintadas las *istorias de la passió de Jesucrist,* ço es saber VII historias, per ço com hi ha VII casas, e totes les rosas sien daur fi pintadas. Item lo gardapols que sia pintat tot dazur de alamanya bo e fi ab rosas e ab raigs, e stolas, aytal com son en los altres dos retaulas damunt dits, que par sien dargent colrat o dor partit. Item en cascuna de las istorias de las ditas peças aia

una figura ho vestadura dazur fi dacre e altra de porpradura bona e fina, ab raigs ho rosas ho taxells daur fi. Item que en cascuna casa de las fiolas del dit retaule e en los arxets de lás peças sobiranas aia en cascuna una figura dangells, o daltres sans, axi com mils se pertanga a la dita obra. Item que si en las obras



FIG. 99. — JAUME SERRA : LA NATIVITAT (SARAGOÇA), 1361

demunt ditas, o en partida daquellas avia algun defalliment que no hagues compliment axi com es convengut, que sagues a smenar, a conexença den Bernat de Guau, den Francesch ces Planes e del senyer camarer de manresa, e den Berenguer de Vilaolzinosa, e encars que ells o alcun dels no hic fossen que hi fossen la maior partida, o almens los dos dels quatre demunt dits. E axi mateix es convengut quel dit retaule ab tot son com-

pliment aia haver acabament, de tot ço que es convengut dací a la festa de Sent Johan primer vinent e daquella festa, a un any continuament seguent apparellat de posarlo en la capella de Tots los Sants, axi com los demuntdits conexeran. E lo preu del dit retaule son e axi es convengut, axi com son les covinences demuntditas per preu de cent cinquanta lliures. E a la primera festa de Nadal cinquanta lliures, e les romanents cinquanta lliures com lo dit retaule sia acabat e posat en la capella demuntdita. Empero que si en las ditas pagas avia mester alcuna entecipacio, quis pertanges en avençament de la dita obre ques agues a fer a conexença dels quatre demundits o de la maior partida o almens dels dos axi com en semblant cas es posada la dita coneixença en les altres coses demunditas. Id circo volentes etc.

»Actum est hoc quinta die februarii anno a nativitate domini millesimo ccc° lx° tercio.

»Signum Jacobi Serra. Sig†num Petri Serra *fratrum juvancium.* Sig†num Bernardi Rocha predictorum qui hec facimus et firmamus. Sig†num Francisci de Valle. Sig†num Berengarii Oliverii. Sig†num Petri Andree. Sig†num R. Perpinya regencium predictorum qui predictis consencimus eaque concedimus et firmamus. Testes huius rei sunt discreti Bernardus de Poallo canonicus ecclessie beate Marie de Minorise, Arnaldus de Angulo presbiteri eiusdem, et Johannis Carzoni de dicta civitate Minorise et plures alii in multitudine copiosa.»[1]

Tercera menció den Jaume Serra, en la qual, com en la segona menció, sona també ·l nom del seu germà Pere, ja no com ajudant, sinó com contractant. Ara pinten per a Pedralbes:

«Die veneris, xiiii die Novembris, anno a Nativitate domini M°ccclxviii°.

»Sit omnibus manifestum quod nos, Petrus Serra et Jacobus Serra pictores, cives Barchinone. Attendentes fuisse conventum

1) Sarret i Arbós : *Les pintures den Serra* (segle xiv) en el *Butlleti del Centre Excursionista de la Comarca de Bages* (Manresa, 1910), any VI, pl. 14.

inter nos ex una parte et Reverendam dominam sororem Sibiliam, Dei gratia Abbatissam Monasterii beate Marie de Pedralba ex altera quod nos faciamus vobis dicte Reverende domine Abbatisse unum pulcrum rectaule suo modo et forma in subscriptis



FIG. 100 – JAUME SERRA : LA MORT DE LA VERGE (SARAGOÇA), 1361

capitulis contenta. Idcirco constipulamus, et quilibet nostrorum in solidum, quod vobis dicte Reverende domine Abbatisse per nos nostris propriis sumptibus et expensis operabimus et perficie mus vobis unum pulcrum retaule juxta forma capitulorum inter vos et nos factorum; quorum tenor talis est:

»En nom de Nostre Senyor Deu Jhesuchrist e de la Verge

Madona Santa Maria, amen; ab guaya e ab salut que Deu hi do en dues les parts, amen.

»Primerament es convengut ab lo honorat en Jacme Despujol prevere procurador del monastir de les menoretes de Pedralbes e en Jacme de Serra pintor, e en Pere Serra pintor, frates, ciutadans de Barchelona de fer un retaule de fusta e de pintura a obs del dit monastir de les menoretes de Pedralbes a lurs propries messions e despeses den Jacme e Pere Serra.

»Item prometen en Jacme e en Pere Serra pintors de fer lo dit reataule, so es a saber, de fusta e de pinta ab guardapols e ab tabernacle semblant d una mostra deboxada en .i. pergami qu es stat per en Jacme e P. Serra feta e donada per mostra al honrat en Jacme Despujol.

»Item prometen en Jacme e Pere Serra de fer la dita obra, dessus scrita, be e leyalment e de bona fusta d alber e secha e de la milor que trobar pusquen, per tal manera que la obra sie bona e ferma.

»Item deu haver lo dit rectaula d alt, so es a saber, la pessa miijana del peu del tabernacle tro al pinyacla LIII palms de cana de Barchelona.

»Item deuen aver les pesses foranas deltaria del peu del rectaula tro al pinyacla, d alt sobre la sobre punta XL palms de cana de Barchelona.

»Item deu aver d ample tot lo reataule, meys del guarda pols, XLVI palms de la dita cana.

»Item deu aver cascuna de les istories d alt VIII palms e VI d ample de la dita cana.

»Item deu aver la pessa miyana d ample X palms de la dita cana, e d alt segons que sia be proporcionat, semblant que en la mostra es deboxat.

»Item prometen en Jacme e en Pere Serra al honrat en Jacme Despujol, axi com a procurador del dit monastir de entaylar ho fer entaylar lo rectaule, e lo tabernacle, e lo guarda pols be e convinentment : axi com en la mostra de pergami que l'onrat en Jacme Despujol te; la qual li han dada en Jacme Serra e en Pere Serra, frares, pintors de la Ciutat de Barchelona.

»Item prometen en Jacme Serra e en Pere Serra pintors a

honrat en Jacme Despujol de pintar lo rectaule e tabernacle d or fi e de atzur d Acre bo e fi e d altres fines colors de les pus fines que trobar se puxen.

»Item que en cada ystoria haia una ymage de atzur bo e fi,



FIG. 101. — JAUME SERRA : LA CRUCIFIXIÓ (SARAGOÇA), 1361

porprada si donchs no tro; la hon aura istories de la passio be aura a aver, mas no que sia porprat d or, car no hi pertany.

»Item prometen en Jacme Serra e en Pere Serra al honrat en Jacme Despujol de fer e de deboxar en lo dessus dit rectaule *los VII goys de Madona Santa Maria; e de la passió* les ystories

que caber hi pusquen; e aquells quel honrat en Jacme Despujol volra e les dones del dit monastir, ho axi con a nosaltres les daran per scrit en una mostra de paper.

»Item que les roses del guarda pols del rectaule sian d argent colrat, e lo canaper d atzur d Alamanya bo e fi, axi com de bona obra se pertany.

»Item que lo dit Jacme Serra e Pera Serra han a portar e fer portar de lur casa fins al monastir de Pedralbes lo reetaule e tabernacle e guarda pols; a lurs propries messions e despeses. salvat que l onrat en Jacme Despujol a a donar menjar a quisqui port lo rectaule al monastir.

»Item que en Jacme Serra e en Pere Serra han a aposar en l altar deles menoretes de Pedralbes lo reetaule e tabernacle e guarda pols, com sia acabat de fusta e de pintar, a lurs propries messions e despeses, ço es saber, de fuste, e de enperalts, e de travesers, e de claus, e de mans, e de meestres; salvat que si el monastir ha fusta ne cordes tan solament per a fer lestament, que aquela no s ajen a prestar.

»Item deu donar l onrat en Jacme Despujol an Jacme Serra e an Pere Serra e á aquels qui los ajudaran a posar lo reetaule, axi a piquers com fusters ho altres quisquis sien estant e posant la obra, a menjar.

»Item dona per salari e per fusta e per pintar, e per tot so dessus scrit, l'onrat en Jacme Despujol, com a procurador del Monastir de les Menoretes de Pedralbes, an Jacme Serra e en Pere Serra pintors, per lurs mans e trabays, *VIII milia sols de moneda barchinonesa;* so es a saber ara primer per senyal a la fusta M sols. E com lo rectaule sia fet de fusta MD sols. E com lo rectaule sie enguixat e deboxat II^{m} sols per ha or. E com lo reetaule sia daurat M sols. E los romanents II^{m} e D sols, com lo reetaule sia fet e posat al monastir de Pedralbes en l altar, e la hon deu estar, acabadament que noy faleque res.

»Item prometen en Jacme Serra e en Pere Serra de aver fet de fusta e de pinta la dita obra e posada en lo dit altar de Nadal que ve en dos anys primer vinents, donantlos Deu salut, amen.

»Empero, emprenense en Jacme Serra e en Pere Serra que si lo honrat en Jacme Despujol no complia les pagues, axi com

es empres en la carta, que aytant temps com el jurcarie la paga, que atratant temps nos poguessem nosaltres pendres que no fossem cayguts en sagrament ne en pena.

»Item que si los dits Jacme Serra e Pere Serra no complien acabadament la dita obre, axi com demunt es contengut, que paguen per pena a la dita abadesa e Convent *Centum libras;* e no res meys sien tenguts de acabar la dita obre.

»Empero, si los dits Jacme e Pere Serra eren morts abans que la dita obra sia acabada, en aquest cas les fermances no sien obligats a fer complir la dita obre, sino a tornar al dit Monastir aquela quantitat quels dits Jacme e Pere aurien rebuda ultra la obre que aurien feta, e fer adobar si alcuna falta havia en la obre que seria feta; e que d aço aguessen estret les fermances a coneguda de persones que la abadesa del monastir alagiria.

»Et predictum Rectaule faciemus et perficiemus vobis juxta formam predictorum capitulorum sine omni dilacione.»[1]

Tot el que ·m resta dir den Jaume Serra es que pels anys 1376 era procurador seu son germà Joan, de qui ·s fa constar que era pintor i ciutadà de Barcelona[2]. De manera que per aquest document sabem que ·ls Serras eren tres germans, tots pintors, resultant per ordre de major à menor Jaume, Pere i Joan. D'aquest Joan no ·n sabem res més que ·l que havem dit; i, per ultim, den Jaume Serra ja no ·n sabem res més a comptar de l'any 1376.

Il·lustren els documents la vida den Jaume Serra durant setze anys, si bé seria millor dir que sols il·lustren els anys transcorreguts de 1361 a 1368, durant els quals el veiem pintant obres de consideració, puix de 1368 a 1376 l'unica cosa que resulta es la seva fe de vida. Així es que no podem dir que arribés en 1368 a la seva plenitut de vida fisica ni de vida artistica, ni tampoc presumir tant sols que en 1376 fos vell ni hagués arribat per a ell la decadencia, encara que quelcom ens ha de dir

1) FITA : *Arquitectura barcelonesa en el siglo* XIV en *Boletin de la Real Academia de la Historia* (Madrid, 1896), XXVIII, 145, 149.

2) Arxiu de protocols de Barcelona : *Manual de Berenguer Armengol, núm. 3*, escriptura del dilluns 20 de febrer de 1376.

el que tingués confiats els seus interessos a son germà petit, per quant en l'obra dels Serra s'obre avui per avui un llarg periode de silenci a comptar de l'any 1368-1370, puix l'obra del retaule de Pedralbes devia acabar de fer-se en dit any 1370.

De tota l'obra artistica documentada, no ·ns queda més que ·l retaule fet per a les monges del Sant Sepulcre de Saragoça; obra que no podem considerar com primerenca, perquè, sense haver-se fet una reputació, no era possible que un aragonès l'hi encomanés, que no ·s porta l'obra d'un extranger a casa si no ·s té la convicció ferma de que aquest pot ensenyar-nos alguna cosa; i, qualsevulla que fos el retras de Saragoça en la pintura a l'entrada de la segona meitat del segle XIV, en Jaume Serra no hi podia ser portat ni anar sinó com a continuador de les glorioses i triomfants tradicions artistiques barcelonines den Ferrer Bassa.

No vui dir que en Jaume Serra ·ns continui en Ferrer Bassa : això ·u diré de son germà Pere; més ell es també de l'escola del mestre de Pedralbes, i, de no coneixe-s l'obra de la capella de Sant Miquel, l'obra del Sant Sepulcre ·ns hauria revelat les nostres relacions i dependencia de les grans escoles florentines. El que hi ha es que en Jaume Serra ja no sent d'una manera tant directa com en Ferrer Bassa les influencies dels mestres; vull dir que ja no ·ls copía ni ·ls interpreta : els sent i reprodueix amb sentiment propri en busca del que bé ·n podriem dir una idealitat catalana.

Res diré del que ·m va costar vencer la negativa toçuda de poder fotografiar les taules den Jaume Serra : dos anys de suplicar i de gestions; dos anys interposant amics saragoçans de categoria prou eminent per a que ells, ja que no jo, fossin atesos... Però, per fi, als dos anys vingué ·l permís, i aquelles taules, que sols havia vist entre reixes, gracies a l'amabilitat de les monges, que per dues vegades me les hi portaren (cosa que mai oblidaré, pel que vers elles m'obliga), les vaig tenir entre les meves mans pecadores, podent-les contemplar a mon plaer. A tots, a tots, les meves gracies, creient que puc oferir-los mil gracies en nom de Barcelona i de Catalunya.

Com el retaule de Pedralbes pintat pels germans Serra, Jaume i Pere, constava el de les monges del Sant Sepulcre



FIG. 102. — JAUME SERRA : LA RESURRECCIÓ (SARAGOÇA), 1361

de tres peces : la mitjana i les dues foranes i de tabernacle, per quant les taules són vuit. Les tres dels pinacles ens diuen que s'han de donar altres tres taules en linia sota d'elles, i una a cada part de les peces foranes, quedant així un buit per al tabernacle, el qual podem suposar que devia tenir l'alçaria d'una de les taules, més la del bançal.

En quant a la seva ordenació, entenc que la primera de la peça forana esquerra era la taula de la *Anunciació;* la de la peça mitjana, la *Crucifixió;* i la de la peça forana dreta, la *Coronació.* Aquest ordre me l'indica ·l cap del Crist per a la taula de la *Coronació,* i el cap de la Verge, avui del tot esborrat, de la taula de l'*Anunciació,* que devien fer costat a la taula del mig; i ja se sab que la *Crucifixió* correspon sempre al pinacle. En la forana esquerra hi devien venir, sota de l'*Anunciació,* la *Nativitat,* i després la *Mort de la Verge;* en la mitjana, sota de la *Crucifixió,* la *Resurrecció;* i en la forana dreta, sota de la *Coronació de la Verge,* el *Devallament de Crist als inferns,* i el *Judici final.*

L'estat de conservació d'aquestes vuit taules no es el mateix per a totes. La *Nativitat* ens arriba mig destruïda perquè una bona monja (no sabem quan) va tenir l'ocorrencia de voler-la netejar amb fregall i lleixiu. Amb tot i això la reproduim pel que diu respecte a la seva composició (fig. 99).

Tenim, en canvi, la taula de l'*Anunciació* (lam. X), de bona conservació, tant més d'estimar per quant ens deixa veure tota la delicadesa de dibuix den Jaume Serra, i no menys la del seu pinzell. La tinc per la més ben pintada, encara que vinguin sense modelar les cares, perquè ·m sembla que ·l temps l'haurà esborrada. Les mans són de notar pel que sabem de la gran cura dels pintors en donar-los correcció i moviment. Es clar que, si suposem perdut el modelat de les cares, es perquè aquest no falta en altres taules; emperò m'hi faria fort, en això, perquè devegades me sembla que no ·n tingueren mai, de modelat, fugint-ne per raó d'impericia o de temor tal vegada, potser perquè, essent tradicional aqueixa manera de pintar, perfilant tot just se fugia de feina i de responsabilitats.

Brillant i hermosa es aquesta taula pel seu colorit. El mantell de l'angel Gabriel es blanc amb dibuix menut propri del segle, d'or amb gires blaves, d'aquell blau d'Acre que sempre ·s demanava. La tunica, vermella amb flors d'or. La Verge porta tunica roja, de perduda entonació, i mantell blau. L'interior de l'estancia, com de noguera. L'enteixinat de la cambra, carminat. El fons, d'or unit.

Per la pulcritut de l'execució perfeta i nèta, ens dóna un



Jaume Serra : 1361

L'Anunciació



Jaume Serra : 1361

Devallament de Crist als inferns



Fig. 103. — Jaume Serra : Coronació de la Verge (Saragoça), 1361

aspecte de gran esmalt, que es el que sempre resulta per a la pintura del XIV, tant més quant en el plegat sempre 's fuig de profunditzar les seves ombres i reflexes.

Aquest aspecte esmaltat, per raó de l'hermosura i brillantesa del color i d'execució, resulta encara més en la taula de la *Mort de la Verge* (fig. 100), per quant la Verge jeu sobre un llit verd, vestida de blanc i or; i com que la figura té proporcions i es correcta de dibuix, i el plegat de les seves robes es cuidat, tot li dóna aquest sagell d'elegancia correcta propria de les arts del foc. Emperò aquesta taula cal veure-la amb ulls de pintor, perquè sembla molt baixa de to pel que han perdut els colors. Més, vistos aquests tal com eren i amb son fons d'or, no cal dir si 'n devia ser, de lluminosa! Hi ha encara, en aquesta taula, un cap (el de l'apostol assegut, de l'extrema esquerra tal com se mira) d'un modelat tant acabat, tant cuidat, que sols s'explica com tendencia a una nova manera de fer, pel mateix que, encara que no sigui unic en aquestes taules, es en elles rar, puix sempre domina en les cares la taca amb rosetes a les galtes i de més perfil les faccions. La composició del grupo del fons està ben ponderada; i, si no fossin els grupos euritmics dels apostols asseguts i llegint, res hi hauria que criticar.

Té la peça mitjana, d'ample, 103 centimetres; però l'alçaria no hi es tota, puix manca una fusta o post del cap-d'avall, qui sab de quant temps perduda.

Aquesta taula de la *Crucifixió* (fig. 101) ens dóna de nou, al costat de figures insignificants, com la de Jesús i la dels dos lladres, figures com la dels personatges que rodegen el Crist, tant notables com la de l'apostol de la *Mort de la Verge*. La del guerrer a cavall es tant sentida i expressiva, tant bellament dibuixada; porta d'una manera tant justa i elegant l'armadura, i munta tant bé a cavall; que es d'aquelles figures que, una vegada vistes, no s'obliden mai més. La del seu enfront té un cap ombrejat amb vera elegancia de toc; i l'altre cap de guerrer que li surt al costat pel fons, té tal ingenuitat, que un se demana si 'ls nostres pintors no arribaren mai a pintar una composició sencera posant-hi tots llurs sentits. Si la varen fer, quina hermosura! Quina perdua tant gran! I, si 's conserva, ¡qui sab aon es, a qui

l'hauran donada ·ls homes que tenen autoritat per batejar-ho tot!

Havem, desde ara, de fer remarcar la col·locació dels dos cavalls en forma tant simetrica, que no s'explica sinó per un art tradicional. Però aquesta col·locació ·ns surt en la gran obra den Lluís Borrassà, de l'any 1415 ; i, com que ara haurem de demostrar que en Lluís Borrassà sortí de l'estudi den Pere Serra, al reivindicar per a aquest obres que li varem donar per no ser-nos conegut, a l'escriure els *Cuatrocentistas,* en Pere Serra, no ·ns sembla mal desde ara notar aquests contactes, tant més quan vénen a provar-nos com se venien transmetent les tradicions artistiques dels obradors.

La gran taula central de la *Resurrecció* (fig. 102) ens arriba cansada : el cap del Crist molt deslluit, i també les demés carns del mateix. La figura, emperò, té una elegancia exquisida, i no més cal remarcar-li ·ls peus per comprendre si ·n posaria, de compte, al dibuixar-la, i si castigava ·l seu dibuix en Jaume Serra. Aquesta figura, esvelta i airosa, se destaca sobre un fons d'or unit com totes les altres taules, envolcallada en mantell blanc i or amb gires de carmí, que es el color del sepulcre. Noti-s la repetició del blanc i l'or com signe de l'alta distinció i finura del colorit den Jaume Serra.

Aquells nuvols fent cortina amb els seus quatre angels col·locats regularment l'un enfront de l'altre costat, ens diuen com la estetica del temps exigia aqueixa simetria que tant mal efecte ·ns fa avui. Mes s'ha de mirar, en els capets dels angels, que tenen tots joventut i hermosura. No són els caps ovalats senesos : són caps rodons. Es el que ja he dit : que ja no dibuixen a la senesa, sinó segons una manera propria de fer que farà o no farà escola. Ni en els nuvols, ni en els vestits, ni a les ales, per a tots ells grogues amb ulls blaus, hi ha contrast de colors : així es que per aquest costat, com pel dels soldats adormits vetllant el sepulcre, d'acer fosc, tot ve ponderat per fer ressortir la figura del Crucificat.

De la figura o retrat de l'Alpartil, que se ·m presenta orant, ne parlarem més avall.

Venia dalt de la peça forana dreta, havem dit, la taula de la *Coronació de la Verge* (fig. 103). Aquesta taula tot seguit ens

atrau per aquell cap de Crist que ·ns ve com un medalló fòra del quadro en el fons verdós del mateix, fent-nos deplorar, la seva importancia, la perdua del cap de la Verge de la forana esquerra. En quant a la composició, els dos angels que fan musica, i els altres dos en actitut d'adoració, l'enriqueixen. No ·s recomana aquesta taula pel dibuix, i aquesta desigualtat d'una taula per altra es lo que més desconcerta quan se vol formar concepte de les facultats artistiques dels mestres del nostre Trescents. Després del que hem dit sobre ·l color, ¿podia mancar l'aristocratic vestit blanc? Qui ·l porta? El Crist. La Verge va de rosa. Ambdós vestits ramejats d'or. Pels caps de tots, aquella fadigosa monotonia de la tinta plana amb liniaments bistrosos, i cabells, més que rossos, grocs, tocats sempre per clar, puix els tocs foscos són sempre rarissims.

La *Devallada de Crist als Inferns per treure-n els patriarques,* no es composició rara, però dista molt de ser freqüent (lam. XI). Es que no hi havia conformitat amb que ·ls patriarques de l'Antic Testament haguessin anat a fer estada als inferns esperant la llur glorificació fins a la vinguda de Crist. Per això aquest assumpte caigué aviat en la pintura sagrada. Mes ja ·n veurem un altre cas en la nostra.

Té, aquesta taula, una composició reveladora, una vegada més, de la mestria dels nostres trescentistes. Els dos bastidors, Crist i els angels de la nuvolada, i el cap del drac o ballena, clouen bé ·l centre, portant tota l'atenció cap als redimits, que es l'assumpte del quadro. Les figures d'aquests no tenen el mateix valor. La primera, Adam, figura de vell de llarg cabell i barba blanca, es notable pel seu modelat. Però ja no ·n tenim cap més tant acabada en aquest quadro, puix el cap del Crist, que ara també ·ns surt sombrejat i esfumat, no té, però de molt, l'energia del cap d'Adam.

No són tampoc fetes les carones dels angels, però són superbament boniques i de gran tendror, i el llur grupo està animat: es un troç de pintura altament reeixida. D'aquests capets ne trobarem a l'obra den Pere Serra, que bé li haurien pogut servir de model, si es que no hi va posar les seves mans.

No sé si l'invenció dels inferns representats pel drac es den

Jaume Serra, o si la *Legenda sanctorum* o *Llegenda aurea* pogué donar-li l'idea; donarem a coneixer aquesta per a que 's vegi com en Jaume Serra se la va fer seva.

Diu Voragine, referint-se a l'*Evangeli* apocrif de Nicomedus, que diu donar amb totes reserves (com tots els apocrifs en gran predicament en l'iglesia durant l'edat mitjana, per raó del llur contingut meravellós i miraculós), que 'l Crist, en l'intermedi de la seva passió i de la seva resurrecció, va baixar als inferns per treure-n els sants pares que esperaven la seva vinguda. Un dia, en mig de les tenebres en que vivien els patriarques, una claror d'or i de porpra 'ls va rodejar. Tot seguit Adam exclamà : « —Es l'autor de tota llum qui 'ns l'envia.» Isaïes afegí que era la del Fill de Déu tal com ell l'havia profetitzat, etc. Més vet-aquí que una veu forta com la del tro ressona i 's fa oir dient : « —Infern! tanca les teves portes, puix vet-aquí que ve per entrar-hi 'l rei de la Gloria! » Al sentir aquests mots, els dimonis corren i tanquen les portes de bronze amb barres de ferro. En fi, el rei de la Gloria 's fa obrir les portes, entra, i, donant la mà a Adam, li diu : « —Amb tu sia la pau, i amb tots els justos d'entre tos fills. » Sortí de l'Infern i tots els sants el seguiren [1].

El moment representat per en Jaume Serra es el de la sortida de l'Infern o dels Llims, quan, havent obert els dimonis la seva porta, representada per la boca d'un drac, fa que la barra inferior serveixi de pont voladiç per a la sortida dels patriarques, els quals treu Crist donant la mà a Adam, com diu Nicodemus. Més aquest no digué que darrera d'Adam hi anava Eva; però això devia haver-se establert en les creencies, ja que no trobem Eva sols en la taula den Jaume Serra, sinó també en el fresc de la capelleta dels *Spagnuoli* de Florença, que no es l'inspiradora de l'obra den Serra. Hi ha, doncs, originalitat i ingeni en aquesta composició, on el drac verdós negre amb ulls de foc obre la gola per a que li afluixen les cadenes els dimonis que li tanquen les barres. Els dimonis, pintats del to del drac (per allò que tots són uns), són tres, amb tons vermells com de resplendors de foc.

Queda-ns, per parlar-ne, la taula del *Judici final* (lam. XII). Dalt

1) VORAGINE : *La Légende doreé,* trad. Wyzewa (Paris, 1902), 205.





Jaume Serra : 1361

El Judici final

de la Gloria, el Crist, assegut dintre de l'ametlla o mandorla, es una figura ben conservada, més sense relleu ni a les carns, ni en el cabell, ni a la barba. Un cas d'impotencia artistica? Ca! Al seu costat esquerre tenim a Sant Joan, pintat amb una soltura i seguretat com sols pertany a un gran pintor. Sempre aquest contrast! Les demés figures, fòra del grupo dels condemnats, que porten a les llurs cares l'horror i el dolor de la llur condemna, no ·ns ofereixen res de particular si no es la figura del canonge Alpartil, de la que ara anem a parlar, més no sens dir, abans, que en aquest quadro ·l blanc no serveix per als vestits de ningú : el Crist porta mantell vermell i or; la Verge, tunica carmesina i mantell blau.

En quant als retaules que va pintar en Jaume amb l'ajuda de son germà Pere, sols havem d'observar que bé podria ser que del que va fer per a l'altar de Tots-Sants de l'iglesia major de Manresa ·n tinguessim una repetició en el monestir de Sant Cugat; però aquest punt el tocarem al parlar de l'obra propria den Pere Serra.

Més, quan els confrares de dita capella contracten amb els germans Serra, li demanen «que les colors bonas e finas» sien «segons que son en los *retaulas de las Verges* e de la *Sancta Trinitas* de la dita Ciutat de Manresa». Aquests retaules, així recomanats, havien sigut obra dels Serra? Jo m'inclino a creure-u.

Per a l'historia del desplegament de la nostra pintura, i en particular dels progressos que devia fer amb els Serra, es una gran perdua la del retaule de Pedralbes, per quant en aquest no sols veuriem el que ja havia avançat en Jaume Serra desde l'any 1361 al 1368, sinó ·l que feia ja per aquest temps el seu germà Pere, per parlar amb coneixement de l'obra pictorica del qual havem d'esperar l'última decada del segle. Vegi·s, doncs, si ·n queden, de buits per omplir, tant per a la biografia dels mestres com per a l'historia de la nostra pintura.

CAPITOL VIII

LA MINIATURA EN TEMPS DEN JAUME SERRA

Aquest capitol se deu al *Missal* de l'Ajuntament de Reus. Un del seus arxivers, en Saldoni Vila i Torroja, que ·u era per les acaballes del segle XVIII, hi va deixar escrita aquesta nota : «consta Fonch fet en Barcelona per los anys 1363». Més el diantre de l'home no ·ns deixa dit d'on tragué tal cosa, i jo no ·u he sabut trobar.

No ·n té gaires, de miniatures, el *Missal* de l'Ajuntament de Reus : dues tant sols : les del Canon, i ademés algunes poques i hermoses cap-lletres. El *Missal* està escrit a dues columnes, i les seves planes tenen 25 centimetres i mig, vistes d'ample, per 35 d'alçaria.

De les dues miniatures, la de Jesús assegut com Pantocrator es la que té per a mi ·l major interès, per quant es clar que hi veiem el cap pintat en la taula (fig. 103) del retaule de Saragoça den Jaume Serra, que ara reproduim, a major grandaria, en la figura 105. Aquest tipo ·ns es ben conegut : la seva caracteristica, la barbeta partida, el seu bigotet, surt de la creació den Cavallini. Més per on arribà fins a nosaltres? Indubtablement es el Crist de l'*Empresonament* o de l'*Oració a l'hort* (fig. 83), den Ferrer Bassa, tant diferent de les altres representacions. En Jaume Serra no hi cau, en aquestes incongruencies : el seu Crist es sempre ·l mateix. En el Crist del medalló, com en el de la *Resurrecció,* hi ha ·l mateix cap : cap fortament ovalat, que quasi



Fig. 105. — Jaume Serra : Del retaule de Saragoça, 1361

acaba en punta i fent aquest efecte pels dos bécs de la petita i curta barbeta que porta; bigoti caigut, i petit floc o rinxol de cabell caigut al bell mig del front. Aquest cap ha sigut pintat per en J. Serra amb *amore*, amb ganes de deixar una testa d'estudi. Ho prova ·l que no hi ha res de lo tradicional : ni les sombres verdes, ni ·ls cabells rossos, ni ·ls ulls blaus. Tot es colrat, tot es castanya, tot té to, tot té major energia. D'aquí l'impressió que causa aquesta testa, desgraciadament malmesa: a la boca, fins hi anà a parar un clau.

Aquest tipo importat, vingué sol? Vull dir : ¿no ·ns arriba també portat per algun llibre de miniatures? ¿No seria extrany que nosaltres acabessim tractant independentment aquest tipo com el tractaren els mestres senesos? Vegin-se les miniatures seneses (figures 780 i 806) donades per Venturi en la seva *Pittura del trecento*[1], i veurem clar com també ·l tipo en qüestió va esser així mateix importat, puix en el nostre art el tipo tradicional era ·l del vell Pare etern, com es de veure, en repetits exemples, en el volum primer. Vingués sol (per la pintura) o acompanyat (per la miniatura), el tipo del Crist-Pare etern, es innegable que conegut, no creat, per en Jaume Serra, aquest havia d'expandir-lo graciosament, donant lloc a que se ·l fessin seu els miniaturistes nostres i del seu temps; lo qual havia de ser cosa tant més lleu quant que ja sabem, per repetits exemples que havem donat, començant per en Ferrer Bassa, que ·ls més renomenats pintors també feien la miniatura.

Obra de pintor, i no de miniaturista, es el Crist-Pantocrator del *Missal* de Reus (fig. 106). ¿Volem veure clara, tot seguit, la diferencia que va d'una miniatura de pintor a una de miniaturista? Vegi-s la següent (fig. 107) d'un *Missal* de la Seu de Valencia.

Fuig, el pintor, tot seguit, de l'amoinament, per a ell gran, de la part ornamental. Quina pobresa per a la miniatura del *Missal* de Reus! Quina riquesa per a la del *Missal* de Valencia! ¿Es que aquest es més ric que ·l reusenc? Res d'això : no té més miniatures que aquest, i fins, si no recordo mal, no té cap-

1) VENTURI : *Storia dell' arte italiana*, etc. (Milan, 1907). V.

lletres de l'importancia de les que tenim en el *Missal* de Reus. El que hi ha es que al miniaturista li es sempre molt facil la pintura i composició ornamentals, que en general es incompatible amb el figurista : per això an aquell li complau tant com an aquest li repugna l'exornació.

Fòra ·l que he dit, la figura del *Missal* de Reus es ampla, ben ajustada, té majestat i proporcions, té aire dominant; cosa que no ·s troba en la figura del *Missal* de Valencia, més que exquisida i delicada, encongida. I, per sobre de tot, el que denuncía les dues facultats es el plegat de les vestidures : el pintor plega amb aire i en gros; el miniaturista fa tot el contrari : tot es apagat i menut. Aquest arruga més que l'altre, perquè, mentres que ell està acostumat a fer petit, l'altre està habituat a fer gran. Vegi-s, a major abundament, el que resulta, per als símbols dels Evangelistes. La sola comparació del torn de Sant Lluc es prou per a convence-ns que hi ha no dues mans ben diferents que considerar, sinó dues intel·ligencies artistiques. I, després, la manera de pintar!

No cal dir que, per als que havem comparat de visu les dues miniatures, mentres que la de Reus ens dóna l'impressió d'una aquarela, la de Valencia ·ns causa, en tota la seva intensitat, la d'una miniatura; perquè aquesta impressió la sentiran quants les contemplin en aquest llibre, per al qual fi s'han posat l'una enfront de l'altra.

Si ·s vol saber perquè enfonsem una porta oberta, això es, perquè insistim tant que l'obra de la miniatura del *Missal* de Reus es obra de pintor, quan tant evident es després del que ja haviem dit per a les miniatures den Ferrer Bassa, diré que perquè no ·m puc sostreure a l'inclinació que ·m porta a atribuir-la an en Ramon Destorrens, pintor i il·luminador del *Salteri* del rei Pere IV. Si no fos així, tenint per aquest temps altres miniaturistes coneguts, bé podria fer-ne atribució i distribució entre ells. Si no ·u faig es perquè crec que anem coneixent l'obra den Destorrens com miniaturista. En quant a l'altra, la reservo per a en Calderó, per quant ja s'entén que per a mi totes dues són catalanes, salvat prova en contrari.

En Tramoyeres ha dit, parlant de la miniatura del *Missal*



Fig. 106. — Ramon Destorrens : Missal de l'Ajuntament de Reus, 1363



Fig. 107. — Mateu Calderó : Missal de la Seu de Valencia, 139...

de la Seu de Valencia, que «es obra d'un artista francès a judicar per la lamina de la primera plana. Aquesta miniatura es indubtable copia d'un original de la primera meitat del segle XIV.[1]».

Home experimentat, en Tramoyeres va veure tot seguit que 'ns trobavem davant d'una miniatura d'a mitjan segle XIV. Més ¿per què la creu reproduïda d'una de dit temps i no original? Perquè per a ell el *Missal* de la Catedral de Valencia es de començaments del segle XV. Quan jo 'l vaig examinar ho vaig fer amb l'amable i competent companyia den Roc Chabàs, arxiver de la Seu valentina; i tots dos estiguerem d'acord que 'l *Missal* era del XIV, i fins me sembla recordar que en Chabàs tenia com sospites que 'l *Missal* era català. Ara mateix, consultant al canonge Sanchis Sivera sobre la desaparició de la miniatura del Crucificat corresponent al Canon, me diu que ell té per valenciana dita miniatura i el codex per del XIV.

Que 'l *Missal* podria haver-se encomanat a França, no 's pot negar; però entenc que no 's pot dir sense proves més o menys convincents, tant més quan tants miniaturistes tenien Valencia i Barcelona, i quan el *Missal* se fa precisament per a servei de l'iglesia valentina. Diu, al començar : «Incipit missale secundum consuetudinem ecclesie Valentine.» Fet expressament per a Valencia, si això no prova 'l seu origen nacional ens el fa suposar. Tenim també la possessió; de manera que 's podrà, a mon entendre, discutir si es català o valencià : mai el que en lloc sigui extranger.

Ara, que 'l *Missal,* cas d'esser de començaments del segle XV, seria molt dels començaments, ens ho diu clarament el que entre les festivitats no hi ha la de l'Angel de la Guarda, que 's va instituir l'any 1411. Anem, doncs, reculant cap al segle XIV, i ens ficaran endins les lletres filigranades sense aquell envolic de cames poliperes que no surten sinó rarament cap a les acaballes del segle i són caracteristiques del XV. Aquestes són les raons que tinc, junt amb els procediments del tipo dat per en Jaume

1) TRAMOYERES : *Exposició retrospectiva de Valencia* en *Institut d'Estudis Catalans. Anuari 1909-1910*, any III (Barcelona, 1911), 729.

Serra en 1361 i per al *Missal* de Reus de 1363, per tenir el *Missal* de Valencia també per obra, com ja va sentir-ho en Tramoyeres, de la segona meitat del segle XIV. I, en quant a si es o no es català 'l *Missal* de la Seu de Valencia, vull creure que he dat més datos per tenir-lo per tal que no per considerar-lo extranger; i, fins donant-lo o atribuint-lo an en Calderó, justifico tot el que he dit, i ha pressentit en Tramoyeres, sobre haver-se de posar el *Missal* de la Seu de Valencia molt avall del segle; perquè en Calderó se 'ns dóna a coneixer home de merit l'any 1395, com ja veurem.

Vull dir, per a que s'entengui que ni tinc interès ni necessitat de fer cabales, que, per raó de dates conegudes (1425-1467) no 's pot pensar si pogué il·luminar dit *Missal* de la Seu valenciana en Domingo Atznara, però sí 's podria reivindicar per a en Domingo Crespi, a qui 's pagava, en 14 d'abril de 1397, el *Salteri* que li varen encarregar els jurats de Quart[1].

I no dic al no menys desconegut i portat en Marçal de Sax, perquè entenc que no 'l designa com a miniaturista 'l document citat pel baró d'Alcabralí, puix lo que ell i el seu company Gonçal Peres tracten es el pintar un retaule, del qual han donat el projecte o idea en un full de paper, no que en aquest full de paper tosca s'hi hagi de veure una miniatura[2].

Si, doncs, tenint un valencià com en Crespi, m'atenc a favor den Calderó, dit està que es per raó del tipo, diem-ho així, català del Pantocrator. Demostri-s que 'ls valencians el coneixien, i jo no tindré cap inconvenient en donar la miniatura del *Missal* català 'l mateix an en Domingo Crespi que a tot altre miniaturista que se 'm pugui citar; perquè, estimant les glories valencianes com a nostres, per esser ensems catalanes i valencianes fills d'un mateix poble i parlar una mateixa llengua, i essent ben català 'l nom de Crespi, repeteixo que res me fa la definitiva atribució an en Calderó o an en Crespi.

Sigui o no den Destorrens l'hermosa miniatura del *Missal*

1) Baron de Alcahalí : *Diccionario biográfico de artistas valencianos.* (Valencia, 1897), 95.

2) «promittimus ambo — dipingere — queedam reetabulum» — para Pere Torrella — «de figuris e istoriis designatis in medio folio papir toschani». — *Obra citada,* 208.



Fig. 108. — Ramon Destorrens : Missal de l'Ajuntament de Reus, 136

de Reus, aquell aspecte que he dit que ·ns dóna d'aquarela resulta precisament de destacar-se la figura del Crist del fons blau de la mandorla en els seus tres rompiments de més fort a més fluix, com ja resulta de la fotografia, i vestit de tunica blava més forta i mantell rosa amb gires verdes, enquadrat per cantoneres de fons lila.

Com el cap del retaule den J. Serra, el del *Missal* de Reus no té ni ·l cabell ni la barba rossa, ni ·ls ulls blaus tradicionals: tot es castanyós, i modelat per tons més clars i més foscos. La testa té ·l fons d'un rosat esblanqueït, modelat el front, i les galtes amb rosat més fort, com també ·l coll; el toc i l'esfumat, molt delicat i pulcre. El modelat de les robes tampoc se fa sols per clar, clar i fosc són tons diferents del de les robes; i, com procediment, indicant que no li eren desconeguts els dels miniaturistes, al sombrejar ho fa per medi d'un ratllat vertical.

Enclou, com ja havem indicat, el *Missal* de Reus, les dues miniatures propries del Canon de la Missa : la dita i la del Crist en creu en mig de sa mare i de Sant Joan (fig. 108). Aquesta segona, falta, per haver sigut robada, en el *Missal* de la Seu de Valencia.

En aquesta miniatura (fig. 108) en Destorrens ens prova que bé podia pintar retaules, i fins el guarda-pols del retaule den Ferrer Bassa, del castell de Lleida, per quant el sentit del dibuix senès se ·ns fa evident, sobre tot en el cap de Maria. Totes tres figures estan ben proporcionades en relació al canon elegant antic, amb aquell esllanguiment (avui resucitat en la moda femenina) tant bellament poetitzat en tot temps pels artistes que han il·lustrat la deessa del Dant. No trobo, emperò, que en l'execució d'aquestes tres figures s'hagi posat tant de seny com en l'altra; i an aquest efecte hi ajuda ·l fons reticulat posat de caire, fet amb poca cura: prova que no era una mà de ver miniaturista la que devia fer aquell fons tant caracteristic de la miniatura del segle XIV, que no l'inventa, sinó que l'hereta del segle anterior.

D'altres miniatures del temps podriem parlar; més, com no fem l'historia de la miniatura, puix an aquesta branca de la pintura no hi acudim sinó per a suplir els buits que tenim en la de la pintura, quant de parlar ara per exemple dels llibres de las *ordinacions de la casa reyal de Mallorca* y *Privilegis de la ciutat de Lleyda* no coneixeriem dels seus autors ni directa ni indirectament,

en fi, com res afegiriem per al coneixement d'aquesta branca de l'art entre nosaltres, i, per altra part, encara tornarem a parlar de la miniatura per tractar-se de treballs excepcionals de nostre art de il·luminar, pregonats per extrangers meritissims com seus; per a no haver tingut coneixement del nostre estat pictoric prengui-s, el que hem dit, com a complement de la coneixença del nostre art pictoric i com a prova que en totes les seves branques el progrés s'anava fent al compas dels avenços del segle.

CAPITOL IX

EN PERE SERRA — EN DOMINGO VALLS
EN LLORENÇ SARAGOSSA

ELS MESTRES DEL 1373

Tinc ja dit que den Pere Serra no tenim pintura seva documentada anterior a l'any 1393, es a dir, de trenta anys després d'haver-lo vist ajudant a son germà Jaume en la pintura del retaule de *Tots els sants* per a l'iglesia de Manresa : trenta anys de vida artistica perduda, si es que no tenim la sort de refer-la mitjançant la crítica artistica, que tant grans restitucions ha fet en tots els països en favor ja de mestres d'obres conegudes, ja de mestres sols coneguts documentalment.

Si parem atenció en el fet que es en 1361 quan en Jaume Serra contracta encara sol, per a comptar desde 1363 la primera vegada que 'u fa junt amb son germà Pere, fent constar que aquest *l'ajuda*, que es tant com dir, a mon entendre, que encara en Jaume era 'l capitost per dit temps de la familia Serra, sembla que pel 1363 havem de comptar per a en P. Serra almenys vint anys fets, de manera que al pintar el retaule del *Sant Esperit*, de Manresa, podem dir que tindria almenys cinquanta anys i a lo més cinquanta cinc, es a dir que hauria ja arribat en 1393 a la plenitut del seu art i de la seva vida, lo qual no vol dir que no pogués anar més enllà en un i altre concepte, com hi anà en el de l'edat, que no són els cinquanta o cinquanta-cinc anys terme per a l'home sà de cos i d'esperit per no poder continuar avançant amb marxa progressiva. Emperò, en 1393, als cinquanta o

cinquanta-cinc anys d'edat, hi tenim una pedra de toc per comparar amb seguretat qualsevol obra que li volguem atribuir; i com que d'altra part o extrem tenim l'obra de son germà Jaume, el que poguem atribuir an en Pere Serra com obra seva d'aquests trenta anys ha d'anar de l'estil den Jaume Serra de l'any 1361 al propri den Pere Serra del 1393; tot caminant allunyant-se del 1361 i anant-se acostant al 1393, més distingint ja desde ara que ·l punt de partida no implica una continuació de l'estil den Jaume Serra, sinó de l'estil que l'informa, a saber, de l'estil den Ferrer Bassa, o, millor, de l'esperit de l'estil d'aquest.

Per si lo dit pogués fer oblidar en Jaume Serra, havem d'insistir en que encara viu anant més enllà del temps que ara historiem; de manera que, si podem deixar de parlar den Jaume al parlar den Pere Serra, no perxò havem de deixar de tenir-lo present a la memoria en els conflictes en que ara ·ns trobarem al voler-los resoldre, puix en Jaume Serra ·ls ha de presidir com el mestre dels mestres d'aquest nou temps, això es, com el mestre ja consagrat per la seva coneguda obra del monestir del Sant Sepulcre de Saragoça.

Ara, al sortir-nos un Llorenç Çaragoça o Saragossa, què més podriem desitjar que ·l que aquest cognom d'un novell i gran pintor no designés sinó ·l lloc de procedencia, el de la seva patria! Perquè, si en Llorenç fos un saragossà, ¿qui podria negar ni dubtar que tingué de sortir de les ensenyances, directes o indirectes, den Ferrer Bassa i den Jaume Serra, els pintors dels retaules de la Aljaferia i del dit monestir del Sant Sepulcre? Es ben cert que, de no arribar-nos de Valencia en Llorenç, ho hauriem dit tot; i, tenint tant conegut, a Barcelona mateix, el cognom Saragossa dins, abans i després del segle XIV, i més venint-nos de la capital del Turia, ens sembla que no ·s pot sostenir el seu origen immediat aragonès. Es, en Llorenç, valencià?

Tant me fa que ·u sigui com que no ·u sigui, això es, tant me fa que sigui aragonès com que sigui valencià, perquè sempre ens semblarà ·l mateix un mestre format en l'escola barcelonina o catalana; puix si com aragonès se pogué formar estudiant l'obra den Ferrer Bassa de l'Aljaferia, com valencià pogué sortir de

l'estudi de la que va fer per al monestir de les menoretes valencianes. De manera que, essent-nos igual l'honor, no ·s pot dubtar que abordem la qüestió den Llorenç Saragossa deixant de costat la gloriola del nostre campanar municipal.

Fins avui tot el que sabem den Llorenç, d'abans de la seva vinguda a Barcelona, queda encara reduït al que ·ns digué, ja fa anys, el gran benemerit de la pintura i de les arts valencianes, en Lluís Tramoyeres Blasco, amb relació als documents de l'Arxiu Municipal de Valencia, i es lo següent : que, en sessió del Consell comunal de dita ciutat, del dimars 14 de Novembre de 1374, s'acordà de conformitat sobre la proposició que ·s va presentar «de fer o donar alcuna avantatge o gracia a en Lorenç Çaragoça pintor, lo qual es molt sobtil e apta en aquell ofici, e lo cual *pera alcunes adversitats de guerres e daltres coses en temps passats sen era anat estar a la ciutat de Barchinona*».

Res tant facil com fixar l'any de la sortida de Valencia den Llorenç Çaragoça (escrit a la valenciana) o Saragossa (escrit a la catalana), puix coneixem les adversitats de la guerra a les quals s'al·ludeix. Així coneguessim les *altres raons o coses* que també l'empenyessin a sortir de Valencia, ja que ·l que havem de suposar no es de grat dir!

Crec que, amb guerra o sense guerra, en Saragossa hauria abandonat Valencia, on l'exercici de la pintura sembla que no donava per viure; i això ·u fundo en que l'alemany Marçal de Sas se moria materialment de fam a Valencia a les darreries de la seva vida, essent necessari que ·l socorregués, en la seva miseria, el Consell comunal de Valencia, que tant bellament garantitza ·l manteniment del seu company en Llorenç Saragossa. I, en segon lloc, ho fundo en aqueixes garanties donades an en Saragossa, qui, com ja veurem, no retorna a Valencia sinó després de donar-li ·ls seus jurats casa propria per viure, pagar-li les despeses del canvi de domicili i el ben entès del seu carrec de pintor municipal. Es per tot això que crec que en Llorenç Saragossa se ·n vingué de Valencia a Barcelona fugint de la miseria, crescuda encara més per les contingencies d'una guerra desastrosa per als valencians pels dies de la seva sortida.

Quan tingué de sortir de Valencia, està ben clar : quan en

Pere *el Cruel*, de Castella, posà setge a Valencia, ja que tenim en Saragossa, a 4 d'Abril de 1365, contractant obra de pintura.

La guerra entre Aragó i Castella esclatà per la tardor de l'any 1356, amb gran crueltat d'una i altra part, cremant la gent d'Aragó, pel Setembre, els arrabals de Requena, mentres per la part de dalt els castellans apretaven de fort. El rei d'Aragó, sempre gran politic, cregué que, per acabar bé i aviat amb el rei de Castella, el millor era cridar al seu costat el seu germà bastard, l'Enric, nomenat *el comte de Trastamara*, ja que aquest tenia gran partit entre ·ls castellans. Dit i fet : en Trastamara ·s posà com vassall del rei d'Aragó, per sa propria seguretat i despeses de la guerra, rebent, com feus seus, a Catalunya, Tarrega, Villagrassa i Montblanc; Epila, Ricla i Tamarit de Litera a Aragó; i Castelló del Camp de Burriana i Villarreal en el regne de Valencia. Aquesta concordia ·s va firmar a Pina ·l 8 de Novembre de l'any 1356, posant-se tot seguit en campanya ·l Trastamara per les parts de Calatayud; essent l'any següent, es a dir, en 1357, quan un gran partidari den Trastamara, en Carrillo, li pogué treure, i portar de Castella, la seva muller, na Joana, fins llavors empresonada pel *Cruel*. Tota aquesta primera campanya la va fer l'Enric per la dita frontera de Castella; i, feta la pau, se ·n tornà a França, puix va esser una de les seves condicions la sortida del Trastamara del reialme d'Aragó.

Més vet-aquí que, mentres el rei Pere *del Punyalet* se trobava a Valencia recollint gent per enviar-la an en Pere *el Cruel* (l'un feia bo l'altre) en aussili, en virtut de la pau feta, de la guerra que volia fer an el rei de Granada, el rei de Castella li romp la pau i se li fica per Aragó. A corre-cuita torna ·l nostre rei a buscar l'Enric de Trastamara; i, mentres aquest ve i el nostre Pere se ·n puja cap a Aragó, els castellans li surten de Murcia i li prenen tots els castells i viles de l'actual provincia d'Alacant, marxant resolts al setge de Valencia, on se presenten, en Desembre de 1364, quan el rei d'Aragó ·s trobava ja a Lleida en espera del Trastamara, per quant volia anar personalment al socors de Valencia. La concentració dels dos exèrcits se va fer, el dia 24 d'Abril de 1365, a Sant Mateu. Vint dies abans, ja en Llorenç Saragossa firmava ·l contracte que havem dit més amunt i que ara anem a

coneixer. Resulta, doncs, clar, per tot el que hem dit, que en Llorenç devia fugir de Valencia al saber que ·ls castellans anaven sobre la ciutat per la tardor de l'any 1364.

Tot aquest detall de les guerres i part den Trastamara fins a la seva arribada a Sant Mateu, que es del reialme de Valencia, en el qual entrava per primera vegada en 24 d'Abril de 1365, era necessari per a ben establir que, abans de dit any i data, en Llorenç Saragossa i l'Enric de Trastamara no ·s posaren en contacte. S'hi posaren al passar l'Enric per Barcelona fent la seva via de Perpinyà cap a Sant Mateu? Per què no? Vegi-s quant lluny estic de defugir les discussions que pot motivar aquest encontre que encara vaig a recaragolar.

Com he dit, el dia 4 contractava en Saragossa amb la venerable dona Beatriu, muller del tresorer reial, en Benet d'Ulzinelles, la pintura d'un retaule de la Verge pel preu de 45 lliures de tern. Això es el que va deixar dit en Puiggarí *(obra i lloc citats,* 78) traient-ho del manual den Guillem Ortoneda, de l'Arxiu de Protocols de Barcelona; document que no puc transcriure perquè sols les primeres i últimes ratlles són llegibles. Les primeres les ha donades en Puiggarí; jo donaré les últimes, perquè són d'allò més interessants : «*Testes Pere d'Ulzinelles rector de la Iglesia de S. Mateu del reyne de Valencia.* Pere Torrilion de la casa del rey — Francisco Mir escriptor.»

Sembla, doncs, que devia esser el rector Pere d'Ulzinelles, valencià, de la diocesi tortosina, el que va introduir en Llorenç Saragossa a casa del seu germà, o senzillament parent, el tresorer reial Benet d'Ulzinelles. Si ara no volem suposar un parentiu entre ·ls Ulzinelles i en Llorenç Saragossa, haurem de creure que ·l rector el devia coneixer i estimar per haver-li fet pintar alguna cosa per a Sant Mateu, o per coneixer i esser admirador de la seva pintura. En suma, el rector de Sant Mateu ha d'esser considerat com el protector den Llorenç, i na Beatriu com la seva benfactora.

Dit contracte havem dit que es del 4 d'Abril, i el 24 aplegava a Sant Mateu l'exèrcit per anar en socors de Valencia. El rector de Sant Mateu ¿acompanyà l'Enric de Trastamara de Barcelona a Sant Mateu? Sabedor del punt de la concentració

militar, el rector, ¿se n'anà de Barcelona a Sant Mateu? Jo vull creure que ·l rector se trobava a la rectoria de Sant Mateu per fer els honors al rei d'Aragó i al comte de Trastamara. Conclusió : el parent del tresorer reial i protector den Llorenç Saragossa va fer coneixença amb l'Enric de Trastamara; de manera que bé ·n podrien parlar, de coses de la pintura i del pintor protegit! Me sembla que bé ·m podran dir, els valencians : «—Embolica, que fa fort.»

Protegit pels Ulzinelles, en Llorenç Saragossa troba franques les portes de la casa reial, tant gran protectora dels mestres pintors; i, en efecte, es la casa reial qui l'emplea, fent-li pintar tot seguit dos retaules : un per a Calatayud i un altra per a Terol. Qui sab si no fou per indemnitzar les seves iglesies de les perdues dels seus retaules, motivades per l'entrada dels castellans a dites ciutats en aquesta segona campanya que havem deixat a Sant Mateu, puix se tracta de reconstruccions.

Vegi-s el document d'aquest particular.

«Alienora & fideli consiliario et thesaurario nostro Berengario de Relato salutem et graciam. Vobis dicimus et mandamus quatenus de pecunia curie nostre que penes vos est vel erit, detis et solvatis fideli Laurencio de Cesaraugusta, pictori Barchinone, octigentos solidos barchinonenses quos sibi dare tenemur juxta pactum initum inter nos et Romeu Geraldi, capellanum majorem nostrum nomine et nostri pro parte et dictum pictorem, racione et pro *duobus reetabulis* de fuste depictis quos ipse fecit et operatus est, uno videlicit *cum istoria beati Nicolay*, et sunt tres tabule, quod nos fieri et operari fecimus ad opus ecclesie monasterii sororum minorum *civitatis Calatayubii* quod noviter rehedificavimus; et in altero reetabulo est depicta *istorie sancte Katerine* et sunt tres tabule quodque nos conferre debemus alio monasterio sororum minorum quod noviter, dante domino, fundare et hedificare intendimus in *civitate Turolii*. Quequidem duo reetabula jam perfecta nos a dicto Laurencio habuimus et recepimus in camera nostra. Et facta solucione presente ab eo recuperetis literam cum apocha de soluto. Volumus nichilominus et vobis mandamus quatenus faciatis ei cancellari quascumque instru-

menta et obligaciones quos vobis et dicto nostro capellano majore fecesit et prestiterit pro conficiendis et perficiendis reetabulis supradictis, cum nos ab eo super hiis contente sumus et nichilominus quantum nostram interat cum ab inde absolvimus et quitium apellamus. Datum Barchinone .xxiii. die decembris anno a nativitate domini millessimo .ccclx. sexto.

»Domina regina mandavit mihi Ferrario Sayolli.» [1]

Saragossa, pel document transcrit, ens apareix com un mestre fet. Quan la reina ·l crida donant-li preferencia als mestres de la terra, es que almenys en Saragossa estava a la llur altura. No era un home, doncs, en Saragossa, que ·ns arribés per estudiar. Portat per la necessitat, venia a guanyar-se la vida pura i simplement a Barcelona. Però, si això es inqüestionable, gran qüestió es l'explicar-nos on se forma en Saragossa; qüestió que no existiria si almenys sabessim que era català en Saragossa, per quant, essent català, res tindria d'extrany que, fet en la nostra escola, se n'anés a portar el nostre art a Valencia : ¿no hi anaren en Ferrer Bassa i el pintor de la casa reial (com aviat veurem), en Domingo Valls? Però, per molt català i conegut i gloriós que sigui ·l nom de Saragossa (l'heroïna saragoçana, de l'any 1808, era barcelonina i batejada a la parroquial de Santa Maria de la Mar), aparegué primer de tot, en Llorenç Saragossa, a Valencia. I allí estimat i anyorat, i allí tornant-hi per viure en definitiva, i morint allí tras llargs anys de treball, es clar que ·ns ha de semblar valencià. Més, si ·l considerem valencià, on devia formar-se? on devia estudiar la pintura, en Llorenç Saragossa? Vingué a Barcelona, a estudiar? Anà a estudiar a Tortosa? Jo no crec que sigui possible fer-lo passar a Avinyó, i menys a Italia, sens més ni més, tenint una escola de pintura a Barcelona. Ara, si no ·s pot negar ni afirmar el que vingués a Barcelona, el fet que a l'arribar-hi, ben apadrinat, entrés tot seguit a treballar per a la casa reial, implica una relació de coneixença, un prestigi, que l'uneix amb els que aquí continuaven les tradicions den Ferrer Bassa.

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1575, fol. 12. Rubio, etc., 213.

Ara mateix, al donar a l'impremta aquestes planes, retornant de Madrid, aon he anat cridat pels directors de les conferencies d'art organitzades pel ministre d'Instrucció pública per parlar dels *Primitius catalans,* me vaig aturar a Valencia per fer-me una vegada més carrec de l'estat pictoric conegut de Valencia per aquests seixanta-cinc anys primers del segle XIV; i els meus bons amics el canonge Sanchis Sivera i en Tramoyeres Blasco, sense cap reserva, me posaren en mans tot quant tenien averiguat sobre la pintura trescentista valenciana, essent impossible treure de les seves ben costoses busques res que pugui servir per donar an en Llorenç Saragossa antecessors en l'escola valenciana del Trescents; i, com que la generació espontania tampoc es d'admetre en pintura, en Saragossa seria un fenomen inexplicable si ·l traguessim del cercle d'acció de l'escola de Barcelona.

Ara; que ·ls retaules que pintà per a les menoretes de Calatayud i Terol foren un exit que ·l consagrà mestre dintre de l'escola catalana, res pot dir-ho tant clar com el fet d'esser nomenat, tot-just acabà dites obres, mestre de la casa de la reina.

Veus-aquí ·l seu nomenament :

«Nos Alienora &. Ad quorumdam domesticorum et familiarum nostrorum quibus juste decicere nequimus humiles intercessus tenore presentis vos fidelem Laurentium de Cesaraugusta pictorem Barchinone in domesticum et familiarem nostrum assumimus aliorumque domesticorum et familiarium nostrorum consortio liberaliter agregamus concedentes vobis cum hac eadem quod illis et quibuscumque privilegiis gratiis prerogativis tam in defferendis armis prohibitis quam aliis quibuscumque immunitatibus libertatibus et favoribus vobisque gaudeatis quibus alii domestici et familiaris nostri vobisque gaudent et gaudere consueverunt et debent. Mandantes universis et singulis officialibus et domesticis domini Regis et nostris ac aliis quos presentes pervenerint quod vos dictum Laurentium pro domestico et familiari nostro habeant et teneant ac recipiant vobisque et familiam vostram prosequentur et tractent favorabiliter et benigne. Et vos uti et frui permittant quibuscumque prerogativis immunitatibus privilegis et libertatibus quibus nostri domestici perferuntur. Et

contra non veniant si de nostra confidunt gratia et mercede. In cuius rei testimonium presentem vobis fieri jussimus sigillo nostro pendenti munitam. Datum Barchinone .xx. die Jannuarii Anno a Nativitate Domini Millessimo Ccc°Lx° septimo.

»Domina Regina mandavit mihit Ferrario Sayolli.» [1]

En Tramoyeres, a les mans del qual vingueren documents per esclarir quines eren les atribucions dels pintors reials, escrigué lo següent a proposit den Lluís Dalmau, «pintor de la casa del Rey, figurando por este concepto en las nóminas de la servidumbre palatina» que, «Escasas son las noticias que se tienen acerca del cargo de pintor del Rey. Según parece, había dos clases de pintores : uno era el pintor de «casa del Rey», equivalente al pintor de Cámara, cargo que desempeñaba Dalmau, figurando en la nómina de los servidores palatinos; el otro era el pintor del Rey en Valencia, Barcelona ó Zaragoza. Este último no tenía sueldo fijo, cobrando tan sólo los trabajos que se le confiaban. D. Alfonso V tuvo tres pintores de *casa,* Antonio Guerau, Luis Dalmau y Jaime Baso, *Jacomart.* Así parece deducirse de los datos conocidos. En cuanto al cargo de pintor real con domicilio fijo, un Privilegio de Juan II, fechado en Zaragoza el 16 de Noviembre de 1476, nombra pintor regio de Valencia á Martín Girbes, por muerte de Jaime Fillol, que desempeñaba el cargo. En el citado privilegio se consignan los trabajos propios del pintor real en esta forma : «Itaque vos dictus Martinus Girbes et nemo aluis nostro beneplacito perdurante ut prefectur in dicta civitate Valentie sitis pictor regis, vexilla regia, vestas regias armorum regiorum pingendo et alia ornamenta ad decus et exercitium, armorum regiorum festivitatibus et cirimoniis regalibus decervientibus per alios qui antea dictum officium tenuerunt depingere solita colorando, deaurando et aliter depingendo prout deceat et est fieri assuetum...» [2]

Dit està que, donada la categoria artistica den Llorenç Saragossa, haig de considerar-lo com pintor de la casa reial i no

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1575, fol. 24.

2) Tramoyeres Blasco : *El Pintor Luis Dalmau,* en *Cultura española* (Madrid, 1906, núm. VI, 560).

com pintor reial; més gens ens extranyarà trobar-lo pintant les menudencies dels pintors reials : primer perquè tal volta encara no s'havien distingit els dos oficis, i segon perquè no hi ha com veure ·l que havem dit en aquest llibre i en els *Cuatrocentistas* per estar ben convençuts que, qualsevol que sigui la categoria d'un pintor, entre nosaltres, en els segles XIV, XV i XVI, el mateix se ·ls feia servir tant per una cosa com per una altra.

Però ·l nomenament que la reina Elionor dóna an en Llorenç Saragossa no li concedeix altres privilegis que ·ls que disfrutaven tots els empleats o domestics, com diu el document, de la casa reial : ni un de més ni un de menys; i tampoc li assenyala cap tasca ni cap salari, que no devia encara haver arribat el temps de tenir paga ·ls pintors de la casa reial d'Aragó del trescents, com ne tingueren els del quatrecents, cosa que afirmem després d'haver passat full per full els registres de la casa reial del temps, així en albarans com en comptes de tresoreria conservats en l'Arxiu del reial patrimoni. Sols per un segle més tard he arribat a coneixer que, entre ·ls privilegis del pintor de la casa reial, s'hi trobava ·l que podien tenir a la porta de la llur casa una taula o escut amb les armes reials pintades, la qual cosa avui veiem per als que ·s diuen o són *Proveedores de la Real casa;* costum que, per lo inveterat, bé ·l podem suposar viu en temps den Llorenç Saragossa [1].

1) «Nos Karolus Dei gratia, princeps Viane Dux Nemosensies et Gandie, primogenitus Aragonum Sicilie &. Consuevimus illos ad mecanica officia et ministeria domus in participium nostri familiaritatis extollere recipere et admittere qui in arte ipsa qua preficiuntur periti sunt et idonei ac experti quos morum probitas conprobat et virtus inpluribus experta comendat devotisque fidei iradiat et opera laudanda comendant hec igitur in persona vestri dilecti devotique nostri Xristophori Grita dicti Bernabe Civitatis Messane pictoris in esse probabiliter cognoscentes vosque idoneum et sufficientem in pittoris arte aprehendentes vos iamdictum Xristoforum Grita in pictorem nostrum familiarem et de nostro hospicio atque domo presentium tenore de certa nostra scientia et deliberate recipimus et admittimus ac retinemns et aliorum Magistrorum mecanicorum ac artistarum familiarium et domesticorum nostrorum numero et consortio aggregamus petiturum decetero illis honoribus favoribus libertatibus prerogativis et gratiis quibus Magister pictor noster et ceteri comensales familiares ac de domo nostra civilem provisionem a nobis obtinentes potiuntur et gaudent ac potiri gaudereque soliti sunt et debent non obstante quod vos dictus Xristoforo Grita semper et continues actu non serviates personali. Et in gratia maioris augmenti vobis horum contextu licientiam plenarium impartimur quod arma nostra atque divisam in janua sen coram hostio

Pèls mateixos dies en que la reina nomenava en Llorenç Saragossa pintor de casa seva s'extenia un albarà complementari dels treballs que havia fet el pintor per als dos retaules dits de Calatayud i Terol, que es el següent:

«Janer 1367.

»Item done an Lorenç de Saragoça pintor de la ciutat de Barchinona ab albara de scriva de racio, los quals li eren deguts per raho de .ii. custodias en que deu estar lo Corpus Christi, que de manament de la dita senyora ha fetes a obs de .ii. retaules que la dita senyora tramet, ço es la .i. a la ciutat de Calatayud e l'altre a la ciutat de Terol, e per les polseres de guarda pols de fust que ha fetes a obs dels dits retaules, atzur e argent qui es entrat en pintar les dites polseres e guarda pols e per cordes, sarpelleres e palla a obs de estibar los dits retaules segons ques conten en lo dit albara .cciii. sol barchs.» [1]

Una solució de continuitat se 'ns obre ara, havent-nos resultat impossible reduir-la: saltem de l'any 1367 al 1373; i al sal-

domus vestre depicta in tabula et apensa apponere possitis et valéatis in signum et demostrationem realem quod magistri pictoris nostri fumgimini offitio et estis fulcitus. Quibusvis propterea viceregibus Magnatibus et ceteris ad quos littere presentes devenerint hec nota facientes Magistratibus officialibus et hominibus ac personis domus nostre quibusuis. Officio autoritate preheminentiaque distinctis senescallis presertim nec non subditis et ceteris ad quos attineat de prescriptis presentibus et futuris damus expressius in mandatis, quod premissis attentis et efficatissime observatis vos dictum Christoforum Grita tanquam Magistrum pictorem nostrum familiarem domus nostre et de nostro hospitio per nos noviter receptum tractent tractarique faciant atque mandent gaudereque sin aut illis honoribus favoribus libertatibus immunitatibus franquitiis privilegiis prerogativis et gratiis quibus noster pictor et ceteri familiares nostrique domestici comensales ac de domo nostra potiuntur et gaudet ac potiri et gaudere soliti sunt et debent. Et contrarium non faciant si vicereges Magnates que et ceteri nobis servire cupiunt officiales vero et subditis nostri predicti gratiam nostram caram habent ac penes nostro reservatas arbitrio cupiunt non subire. In quorum fidem et testimonium presentes filri iussimus nostro sigillo secreto quo in presentia utimur cum aliud in promptu non habeamus in pendenti munita. Data apud felicem urbem Panhormi die octavo mensis Aprilis Anno a Nativitate Domini Millesimo Quadringentesimo Quinquagesimo nono. — Karolus (firma autografa).

»Dominus Princeps et Primogenitus mandavit michi Roderico Vitali.

»De Sada vicecancellariu.»

Archivo de la Corona de Aragón, *pergamino 72 de Juan II*.

1) Arxiu del Reial Patrimoni, compte XXXVII de Berenguer de Relat., fol. 54.

tar ens topem amb un document que 'ns dóna a coneixer un altre pintor de la casa reial el pintor del rei, es a dir, un colega den Llorenç Saragossa. Vegi-s el que escrivia per dit any el rei Pere III :

«En Pere &. als feels nostres la justicia, jurats, e promens de Albocacer, salut e gracia. Entes havem per en Domingo Vayls *pintor de Tortosa e de casa nostra,* que ell pinta un retaule a obs de la esglesia del dit loch sots certes condicions e capitols fets e fermats entre vosaltres e ell, segons que per carta publica se pot largament mostrar, e que apres que ell ha començat de pintar lo dit reetaule, a inducció de alscunes persones havets contrastat e embargat aquell dit Domingo en la dita obra per manera que aquella no acabas, e encara li embargarets la segona paga que fer li debiets, del preu entre vosaltres e ell avengut de pintar lo dit reetaule, sobre lo qual embargament aquell dit Domingo hac a fer convinença ab alscuns del dit loch, qui lo dit fet embargaven que ell hagues haver un maestre que fos abte e bo de la sua art, si lor, o altres colors o res fals havia mes o posat en lo dit reetaule que fa contra los dits capitols, e quel dit maestre li ajudas a obrar e acabar la dita obra : on com lo dit Domingo sia vengut açi en Barchinona per menarsen en Lorenç Çaragoça *lo millor pintor que en aquesta ciutat sia,* per veure lo dit reetaule e ajudar acabar aquell, lo qual Lorenç de present lo dit loch de Albocacer anar no puxa, com sia molt occupat de obres diverses nostres, los quals ha a fer acabar dins cert temps, e altres mestres lo dit Domingo no pogues haver per anar aqui sens inmoderat salari e grans messions e dampnatges e des fayço de tots sos bens, e nos per lo servey quens fa siam tenguts de procurar li be e profit e especialment en Justicia, per ço us pregam que vosaltres per honor nostra consintats e vullats que la dita obra o reetaule sia acabada per lo dit Domingo, segons que en los dits capitols e carta es contengut. E en aço escusa alguna no metats car plaer nos en fasets, certificant vos que de continent quel dit Domingo haia acabat lo dit reetaule nos fasen anar aqui al dit loch per amor vostra e per fer justicia a vosaltres e al dit Domingo en les dites coses, lo dit Lorenç per veure et jutiar la dita obra, pre-

gants vos encara e manants quel dit Domingo entre vosaltres sia ben tractat, axi com aquell qui *es de casa nostra,* e mal ne dampnatge o iniuria alguna no li façats ne consintats que li sia feta, car plaer nos en fasets, e die contrari nos fariets desplaer e dar vos ohiem be a conexer. Dada en Barchinona a .iii. dies de Janer en l any de la Nativitat de Nostre Senyor .Mccclxxiii. — Rex Petrus fuit signata per Dominum regem et ideo expedita.» [1]

No una sinó dugues vegades diu el rei Pere que en Domingo Valls es pintor «de casa nostra». I que no ·u era de coses humils ho diu el que pintava ·l retaule d'Albocacer.

Aqui tenim un nou pintor català pintant per al regne de Valencia; una nova prova de l'introducció de la nostra escola en dit regne, i, per conseguent, un indici més que en Llorenç Saragossa n'era un deixeble.

Però en Domingo Valls era de Tortosa; i en Llorenç Saragossa, quan ens arriba, ho fa en companyia de l'Ulzinelles, rector de Sant Mateu. Donada la proximitat de Sant Mateu i Tortosa, essent Sant Mateu de la diocesi tortosina, ¿no cab el suposit de si en Llorenç Saragossa va estudiar al costat den Domingo Valls? Alguna cosa vol dir el que en Valls se ·n vingués d'Albocacer, a l'esser acusat de daurar d'or fals el retaule i d'emplear mals colors, a cercar en Saragossa per a que certifiqués el contrari i l'ajudés a termenar la seva obra com garantia del seu treball.

Saragossa no pogué anar a Albocacer, perquè ·l rei d'Aragó ·l tenia empleat en altres obres. Quines? No·n sabem res. Sols podem dir que ·l tenia empleat en elles per quant en Saragossa era llavors el millor pintor que ·y havia a Barcelona perquè no sé si hauria d'entendre com el millor pintor que circumstancialment se trobava a Barcelona per fer el peritatge i donar ajuda an en Valls i no esser prou els qui restaven, o massa exigents. I qui ·u diu, això d'esser el millor pintor, es el rei Pere III, qui, per lo molt que va fer pintar, s'ha d'admetre que coneixia i sabia bé ·l que deia. Per a mi, ho tinc per ben dit, i crec que en Llorenç Saragossa era ·l millor pintor de Barcelona l'any 1373, l'any que

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 767, fol. 31, v.

havem assenyalat com essent possiblement el de la taula de Enric de Tartramara o de Tobed!

Tirem endavant, i acabem amb tot el que sabem den Llorenç Saragossa, abans d'endinsar-nos en l'ardida averiguació de la seva obra pictorica.

Hem de creure, pel que sabem d'haver-nos arribat en Saragossa de Valencia, que en Domingo Valls el devia voler portar a Albocacer per imposició dels seus jurats, ja per confiar en el patrici, ja pel seu merit, regonegut i estimat en el regne de Valencia. Com que són de l'any següent (1374) aquelles negociacions ja esmentades per conseguir el retorn a Valencia den Saragossa, no pot menys de lligar, el que sabem d'Albocacer, amb el fet del seu retorn a la capital del Turia.

Com ja havem dit, fou en la sessió del 14 de Novembre de l'any 1374 que 's presentà la proposició, al Consell dels jurats valentins, que 's fessin proposicions aventatjoses al dit pintor per conseguir la seva repatriació. Catorze dies després, o sigui 'l 28 de dit mes de Novembre, se varen passar a l'aprovació dels jurats les següents bases de concordia:

1.ª Que de la pecunia comuna li fossin donats an en Saragossa 50 florins en ajuda de costes per traslladar el seu domicili a Valencia.

2.ª Ademés 100 florins per comprar-se una casa a Valencia «axis empero e sots aquesta condicio que el dit en Lorenç Saragoça jure e do seguretat de tenir veinatge e habitacio e estage perpetual en aquesta ciutat».

Aprovades aquestes bases, en Saragossa, que ja 's trobava a Valencia, va prestar el jurament establert en la basa segona, el dit dia 28 de Novembre, i el dia 1 de Janer del següent any (1375) se li abonaren els 50 florins oferts per despeses de canvi de domicili, i el 29 de Març firmava apoca, en Llorenç Saragossa, als jurats de Valencia, dels 100 florins oferts per la compra de la casa per a la seva estada. Fins aquí 'ls datos fets coneixer per en Tramoyeres Blasco, de l'Arxiu Municipal de Valencia; i dit està que, per tot el que s'ha dit, en Tramoyeres Blasco havia de creure que en Saragossa devia viure ja a Valencia desde meitat de l'any 1375. Però sembla que no sigui així pel que resulta del

següent document del nostre Arxiu nacional, del qual donem el text castellà, deixant el llatí que 's troba en el mateix lloc i registre, a foli 112, dirigit a Olfo de Proxida, governador de la ciutat i regne de Valencia, i als seus oficials:

«El Rey:

»Sabet que nos porque hemos entendido por relacion del religioso e amado consellero nuestro fray Gil Pardo, que Lorenç Saragoça, pintor, es partido daqui de Barchinona e es agora en la ciutat de Valencia, escrivimos por otra letra nuestra al Governador e a otros officiales de Valencia que prenguen lo dit Lorenç do quiere quel troban e hayan dell seguredat bastant que dentro cierto tiempo acabara *.i. retable por laltar de Sancta Polonia construit en la sgleya de Sant Lorenç de Saragoça,* ond como nos por la gran devocion que hemos a la dita Sancta Polonia hayamos a coraçon quel dito retable se faya, e ja el dito Lorenç tinga de nos cierta quantia de dineros en acorrimiento de su salario, por esto vos dezimos e mandamos que dedes cura e diligencia que la dita letra sea presentada a los ditos officiales e quel dito Lorenç faga la dita seguretat, certificando vos que nos faremos complimiento al precio del dito retablo, luego que sera acabado. Dada en Barchinona a .xiii. dias de Mayo del any .Mccclxxvii. - Rex Petrus.

»Fuit missa Petro Petri de Tella et priori confratrie Sancte Polone Dominus rex misit eam signatam.» [1]

Sembla, doncs, que 'l retorn den Llorenç Saragossa a Valencia no 's pot posar fins a la primavera de l'any 1377; perquè seria molt d'extranyar que, essent de més lluny, el rei hagués ignorat el seu canvi de domicili fins al mes de Maig de dit any. La tardança en aixecar la casa de Barcelona no l'hem de veure en les dificultats del transport del seu mobiliari, sinó en lo enfeinat que devia estar; feina que fins hem de creure que devia augmentar al fer-se public que se 'n tornava a viure a Valencia.

En fi, dels arxius valencians en Tramoyeres ha tret els datos

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 792, fol. 113.

que ·l 3 de Setembre de 1391 se li van fer pagar el daurat i la pintura de les claus de la volta del Pes Reial, treball ben humiliant per a un pintor de la seva categoria, *unica obra certa de la seva art,* puix les dites claus se troben conservades en el Museu de Belles Arts de Valencia que no reproduiem per no valer res; i, en fi, que ·l 25 de Juliol de l'any 1402 encara firmava tractes, davant del notari de Valencia Anton Pascual, de pintar *l'historia de Jesucrist,* un retaule per a la confraria del Sant Sagrament d'Onda, compost de cinc peces i bancal, alt de 9 palms i de 4 d'ample.

Fins aquí hem arribat en el coneixement de la vida i obra den Llorenç Saragossa. Entengui-s bé : de l'obra pels documents : de l'obra en obra, de la seva pintura, no ·n coneixem res.

En Saragossa comença, doncs, per les seves dates, en 1365, i acaba en 1402 : 39 anys passats entre Barcelona (1365-1377) i Valencia (1377-1402). Ara (donin-se-li ·ls anys que ·s vulgui al venir a Barcelona en 1364-65), en Llorenç Saragossa, en 1402, era almenys un sexagenari.

Per trobar l'obra pictorica den Saragossa entenc que havem de sortir d'aquella pintura feta en els anys de la seva residencia a Barcelona, la qual no ·s pugui donar an en Jaume Serra per raons d'estil i de tecnica. Aquest exclòs, ens quedaran sempre en linia en Pere Serra i en Domingo Valls per reclamar per a ells el que sense proves se vulgui donar an en Saragossa; de manera que sols l'atribució ad aquest de pintures catalanes semblaria justa si ·n trobessim de corresponents en el reialme de Valencia, fòra d'aquelles que per raons especials no ·ns allunyessin den Pere Serra i den Valls.

Avui per avui s'han donat an en Saragossa dos retaules : el de la Mare-de-Déu de la Llet, de Tobed, i el de Bonifaci Ferrer, del Museu de Valencia. Amb quina raó?

Guarda, en la seva bella col·lecció de quadros, en Roman Vicente, una taula procedent del poble de Tobed, a Aragó. Es la que reprodueix la lamina XIII. Aquesta taula ·s data per sí mateixa, puix els personatges reials representats com adorants són el rei Enric, comte de Trastamara; el seu fill i successor, en Joan I de Castella; la seva muller Joana, i la seva filla Elionor, que esdevingué reina de Navarra.



Pere Serra : 1373
Mare-de-Déu de la Llet : Tobed
(Col·lecció de D. Roman Vicente-Zaragoza)

«¿Cómo pudieron ser colocados tales retratos en un altar fuera del reino en que gobernaba el donante del cuadro? Algunas conjeturas pueden hacerse respecto de tal punto»; diu l'E. Bertaux. Les conjectures que fa diu que les recollí a Saragossa quan la seva exposició de l'any vuit, on se va poder veure i admirar per tot-hom la taula de Tobed. Veiam aquestes conjectures:

«Cuando el conde de Trastamara comenzó á pelear contra su hermano, partió precisamente de Aragón; y fugitivo regresó á Aragón después de la batalla de Nájera. En la frontera, fueron acogidos por D. Pedro de Luna, aquel que más tarde llegó á Cardenal y fué antipapa en Avignon. El lugar de Tobed está cercano á la frontera. ¿Acaso Enrique, después de la derrota, dirigióse desde Nájera á Soria para entrar en Aragón por la vía de Calatayud, deteniéndose en Tobed? ¿Este retablo es tal vez un ex-voto recuerdo de días de grave peligro? Lo cierto es que Tobed formaba parte de los extensísimos dominios de la familia de los Luna, y que la existencia de la tabla del rey Enrique de Castilla en un lugar de Aragón, sólo puede explicarse por las estrechas relaciones de este soberano con la familia Luna. En cuanto á la fecha del cuadro se halla seguramente comprendida entre la batalla de Nájera (1367) y la muerte de D. Enrique (1379).» [1]

Puntualitzem una mica més lo dit.

Derrotat el rei Enric a Nájera, entrà a Aragó, diu Zurita repetint a López de Ayala, per Borovia; passà a Illueca «que era de don Juan Martínez de Luna, y de allí, don Pedro de Luna, hermano de don Juan Martínez de Luna, que fué cardenal de Aragón, y creado pontífice en el cisma, y se llamó Benedicto, *le llevó desconocido por todo el señorío de Aragón, hasta que le puso en salvo en el reino de Francia en el castillo de Perapertusa*». Podem admetre que d'Illueca baixessin, el rei i el seu guia, pel riu Aranda, a Codes o Chodes, i per Morata de Jalon pugessin a passar la serra de Vicor i camí fent per Tobed per evitar el pas per Saragoça, voltejant-la, sabedors del gros enuig den Pere III contra ·l comte, que ·l portà a retirar del costat de la seva muller

1) BERTAUX: *Exposición Retrospectiva de Arte, Zaragoza, 1908* (Zaragoza, 1910), 46.

l'infanta Elionor, promesa al seu fill, anant-sen per Belchite a Tamarite de Litera i cap a França. Ara, per fer possible l'explicació del quadro, hauria sigut necessari que en aquest exode l'hagués acompanyat la reina Joana i la seva filla Elionor; més no fou axí, perquè una i altra, i ademés la filla del rei d'Aragó, na Elionor, promesa amb l'infant Joan, eren a Burgos mentres l'Enric fugia cap a França; i, al cercar elles salvament, on anaren a parar fou a Saragoça. Tot això 's pot llegir en en Zurita[1].

L'explicació, doncs, de l'ex-voto de l'Enric II, que 's pot donar, es aquesta : en el moment en que anava a baixar a la conca de l'Ebre deixant abandonada la seva muller i els dits infant i infantes a les cruels ires del rei de Castella, pogué, l'Enric, trobant-se a Tobed, pregar a la seva titular per la salvació de la seva familia; i, havent-se salvat, la seva pietat pogué atribuir el fet a la dita Mare-de-Déu de la Llet, de Tobed, a la qual testificà 'l seu devot regoneixement posant-se amb tots els seus als peus de la dita Madona. Mes ¿per què no s'hi troba la seva futura nora?

Dexem-ho estar: els fills legitims del comte Enric, en Joan i na Elionor, nasqueren en terres d'Aragó; els ilegitims, que no foren sinó tretze, nasqueren arreu; en Joan nasqué, a 24 d'Agost de l'any 1358, a la vila de Tamarit de Llitera[2]; i el mateix any, i a 20 de Febrer, nasqué la que fou sa muller, na Elionor, en el castell de Santa Maria del Puig, a Valencia. On i quin any nasqué na Elionor, filla del Trastamara, en Florez no 'u pogué averiguar, i jo ignoro si avui se sab; més, per la dita taula i pel fet de les seves esposalles, fetes en 1373, no consumat el matri-

1) Zurita : *Anales de la Corona de Aragón.* Barcelona, 1853. Ed. de *las Glorias nacionales,* IV - 754, llib. IX, cap. LXVIII.

2) En Ricardo del Arco acaba de dir, en el *Boletin de la Real Academia de la Historia* (Madrid, 1911, LIX, 388), que en el castell d'Albelda, a Tamarit de Llitera, «vivió D. Enrique de Trastamara siendo conde, nació allí D. Juan, que reinó en Castilla, y la infanta Doña Juana, que fué reina de Aragón». No hi ha tal Joana, reina de Aragó. La Joana, filla ilegitima de l'Enric, casà en 1378 amb el marquès de Villena, i morí jove. No crec possible l'escandol que Joana nasqués a Tamarit, residencia de la comtessa de Trastamara, per haver donat Pere IV dita vila al comte son marit, en paga dels seus serveis. Crec que 's tracta d'un doble error de ploma : que en lloc de «Joana» s'ha de llegir «Elionor», i, en lloc de «reina d'Aragó», «reina de Navarra». Però ¿es cert que Elionor nasqué a Tamarit? La prova no me n'es coneguda.

moni fins a 1375, se veu clar que era d'anys després den Joan.

Zurita diu que l'infant Joan nasqué en Epila, i tal vegada per haver-ho dit ell ho digué Florez (*Memorias de las reynas católicas* [Madrid, 1790], III, ed. II, 669). «Aunque en algunos libros antiguos de la historia de Don Pedro López de Ayala se dice que nació en Tamarit de Litera» (*obra citada,* llib. IX, cap. XIX, p. 700). Es molt extrany lo dit per Zurita dubitativament, quan sempre posa per als fets dels dos Peres l'autoritat irrecusable den López d'Ayala, qui portava l'estendard reial a la batalla de Nájera. El document següent, encara que no parla del lloc, me sembla declarar en favor de Tamarit de Llitera. Es una ordre del rei Pere IV manant que se li compri «un bell pitxer e una bella copa cobertorada dargent daurat los quals volem donar a la comtessa de Trastamara apres que son fill sera batejat del qual nos devem esser padri faent per manera que nos ajam los dits pitxer e copa dissapte primer vinent a Lleyda»... «pensar podets en quina congosça seriem si com haviem batejat no haviem que presentassem a la dita comtessa» [1].

Explicada la composició de la taula de Tobed, la seva data no està clarament especificada? Si la noia es l'infanta Elionor, i aquesta en 1373 no pot fer sinó esposalles amb en Carles de Navarra, no complint-se ·l matrimoni fins a l'any 1375; si la taula fos d'aquest any, o posterior, com li vol concedir en Bertaux, an aquesta data; ¿se l'hauria deixada de representar com a reina, ja que ·u devia esser de Navarra? Ja sabem, doncs, que la taula es d'abans de 1375. Si ara recordem el que acabo de dir, que Elionor no fa sinó esposalles en 1373, lo qual me diu que no tenia edat per complir el seu matrimoni, havem d'entendre que en 1375, al consumar el matrimoni, el qual ens porta a conjecturar que devia neixer en 1362, avançant-la ·l seu germà Joan de cinc anys, deuria sortir de la pubertat.

Present el que he dit, si ara ·ns fixem en l'edat representada a la taula de Tobed per als dos infants, fent-nos carrec de la dificultat tecnica de donar-nos retrats jovenils, es ben cert que no ·ns atrevirem a donar, a tot estirar, an el noi Joan, ja armat cavaller,

1) 30 Octubre 1358. Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1137, fol. 19.

més enllà de quinze o setze anys, lo qual poso per no arribar a l'any del seu matrimoni amb l'infanta d'Aragó, i per a que 's vegi com cauriem dintre de l'any del matrimoni dels dos germans de donar-li disset anys, i ja havem dit com no es possible datar la taula de l'any 1375; i com que si se li vol donar data memorable no 's pot fixar sinó la de les esposalles d'Elionor, o sigui l'any 1373, així tindriem el noi Joan de catorze anys i la germana de nou, que es el que representen a la taula, any ençà o enllà.

En veritat, tot el treball que 'ns donem per fixar un any determinat, sols obeeix al fi d'explicar-nos, tractant-se d'una taula amb quatre retrats (com no siguin imaginaris), com li va esser possible, an el pintor de la Mare-de-Déu de la Llet de Tobed, el poder-se trobar davant de les persones reials retratades en dita taula; qüestió insoluble per manca de documents, i fins, per a més apurar, d'indicis.

Si 'l pintor de la taula de Tobed no es un castellà; si es un aragonès, ja que la taula 's troba a Aragó; qui pogué esser? Per l'any 1373, data que deixo assignada a la taula de Tobed, no tenim pintors coneguts ni a Aragó ni a Castella. No tenim, a Espanya, més pintors coneguts que 'ls catalans i els valencians.

¿Cridà a Castella, el rei Enric II (i va anar-hi), un pintor català o valencià? D'esser així, qui havem de suposar que va cridar? ¿el pintor del rei Pere III (en Domingo Valls), o 'l pintor de la reina, sa muller (en Llorenç Saragossa)? ¿Devia recordar-se del pintor protegit pel rector de Sant Mateu, donant ad aquest la preferencia, visqués o no visqués en 1373 dit rector? *Chi lo sa!* Lo que sabem es que en 1373 en Domingo Valls pintava 'l retaule d'Albocacer; que, per les raons que li mogueren els seus jurats sobre la seva pintura, ell se 'n vingué a Barcelona a buscar en Llorenç Saragossa per perit del seu treball i company; i que 'l rei Pere no deixà sortir en Saragossa perquè 'l tenia empleat en obres que no especifica. Doncs resulta que, pel temps en que 's degué pintar la taula de Tobed, tenim els dits pintors de la casa reial d'Aragó pintant l'un a Albocacer i l'altre a Barcelona. Sols ens queden disponibles, com pintors de renom, els dos germans Jaume i Pere Serra, dels quals no 's pot negar que 'ls pogué coneixer el rei Enric en el transcurs de les seves campanyes. Com



Llorenç Saragossa : 1373
Mare-de-Déu de la Llet : Torruella de Montgrí

que aquest contacte, o la possibilitat d'ell, es innegable, lo que tenim en definitiva es que, pels contactes possibles de l'Enric de Trastamara amb els Serres i en Saragossa, quedem sense possible conclusió en favor d'uns i altre.

Si ara recordem que en Pere Serra 'ns desapareix (pel que resulta de la meva investigació) després de pintar, en 1368, el retaule de Pedralbes, ¿no 'y hauria lloc a pensar si no pogué esser cridat pel rei Enric, amb la qual cosa quedaria explicada la seva absencia de Barcelona pels anys 1373, o sigui 'l de la taula de Tobed? Però, la taula de Tobed, ¿no té antecessors ni successors en la pintura catalana i valenciana?

Una altra taula, la de la lamina XIV, podem dir que 'ns dóna en sí mateixa la seva data. El mantell de la Mare-de-Déu de Torroella de Montgrí està sembrat d'aguiles. Doncs bé : es en 1373 quan se dóna l'ordre de pagament «de les vestedures de seda ab senyals daguiles de la dita senyora Reyna» [1].

Que 'ls teixits de seda amb senyals d'aguiles no 's fessin més que l'any 1373, no 'u diem : el que sí diem es que 's feien en dit any, i que 'n portaven les reines. Doncs res més natural que vestir d'aquesta tela la Reina del Cel. Any ençà, any enllà, la taula de Torroella s'escau bé amb l'any 1373, any que, també ençà o enllà, havem assenyalat a la taula de Tobed. Digui-s ara, a la vista de les dues taules, si no seria la major de les temeritats dir que una i altra sortiren de la mateixa mà. Més ¿qui negarà que no estiguin en relació?

Aquests dos tipos evidentment tenen un origen comú. No ha sortit l'un de l'altre : la llur font està per damunt d'ells : són l'interpretació d'un tipo creat per un art superior.

Quan en Bertaux parlà per primera vegada, i a la llarga, de la taula de Tobed, va dir :

«La Virgen á cuyos pies está arrodillado el rey, y los ángeles del cortejo no son figuras «grotescas» : con los grandes ojos medio cerrados y su boca minúscula, esa Virgen y sus ángeles hacen pensar en las Madonas de Siena; el mismo tra-

1) Arxiu del Reial Patrimoni : Registre d'Albarans 1903. Albarà dat a Barcelona a 10 de Febrer de 1373.

bajo de los dorados tiene la finura preciosa de las obras sienesas.

»Hay más : el cuadro del rey Enrique, á pesar de su colorido completamente italiano, no es de mano italiana. En ninguna parte de Toscana, así en las provincias italianas del Sur ó del Norte, no encuentro exactamente ese tipo de Virgen, esa nariz delgada y puntiaguda, esa boca contraída y casi sin labios; en parte alguna veo un Niño Jesús pintado por un italiano, que tenga en las rodillas de su madre esa actitud rígida y esas piernas de madera; en fin, apostaria á que jamás Madona florentina ó sienesa del trescientos descubrió para amamantar á su hijo un seno colocado precisamente en medio del pecho, y que parece único.

»Las tablas actualmente conocidas que más se parecen al cuadro de Tobed, son obras catalanas, como el gran retablo de Pere Serra, de Manresa. La identidad es chocante, sobre todo en los tipos femeninos.» — 32.

«Conviene atenerse á lo que las mismas obras dictan. El retablo de Tobed no está relacionado con la pintura aragonesa, tal como la conocemos por una obra única (Tríptico del monasterio de Piedra) que con la pintura andaluza (Musulmana). Tiene su puesto perfectamente marcado en la escuela catalana.» [1]

I, dintre de l'escola catalana (ho vaig sostenir a Saragoça, en 1908, i 'u sostinc avui), no 's poden atribuir més que an en Pere Serra. Quan jo den Jaume Serra no 'n coneixia més que l'existencia, i l'obra seva, tancada en el Santo Sepulcro de Saragoça, si bé 'm constava, m'era encara desconeguda, vaig advertir an en Bertaux si tal vegada 'ns resultaria den Jaume Serra la taula de Tobed. Per a mi l'obra hipotetica den Jaume Serra ha resultat d'una altra mà, però d'una altra mà que en Bertaux diu que té que veure amb l'obra den Pere Serra. Són les seves paraules : «Tienen gran parecido — les taules den Jaume — con las tablas del gran *políptico del Espíritu Santo,* de la catedral de Manresa, obra de un deudo del mismo Jaime, llamado Pedro Serra.» [2]

1) Bertaux : *Los Primitivos pintores españoles - Los Italianistas del Trescientos;* trad. de la *Revue de l'Art Ancien et Moderne,* de París, en *La España Moderna* (Madrid, Setembre 1910, 33).

2) Bertaux : *Exposición Retrospectiva de Arte, Zaragoza, 1908,* etc., 46.

Ultimament, en el seu citat treball sobre l'Exposició saragoçana, en Bertaux escriu : «La única obra que hoy podríamos atribuir *tal vez* al pintor del retablo de Tobed, es una serie de cuatro tablas de la Pasión conservadas también en la iglesia del Santo Sepulcro de Zaragoza. La *colocación en el Santo Sepulcro,* casi copiada del cuadrito pintado por Simone Martini, en Avignon, hoy conservado en el Museo de Berlín, claramente indica, lo mismo que la Virgen de Enrique II, que el pintor conoció de muy cerca el arte de Siena.» *(Lloc citat.)* Aquest art sienès transportat ja ·l tenim conegut : es l'art de Pedralbes, que en Bertaux conegué per les fotografies que d'ell li vaig mostrar; es l'art den Jaume Serra, desconegut den Bertaux; es l'art nostre, l'art català. I no altra cosa sembla que ha dit l'esmentat senyor. Emperò ell, que havia vist la Verge de Tobed en la Verge del Sant Esperit de Manresa, den Pere Serra, ell escriu, en conclusió, que ·l pintor de la taula de Tobed *fué sin duda aragonés*, afegint : «no sería el misterioso Lorenzo Zaragoza?» *(Lloc citat,* 46.) En Bertaux ens fa, doncs, an en Saragossa, saragoçà; cosa que ja havem vist que està molt lluny de poder-se admetre. Més lo que no diu dit senyor es el per què no ·y ha dubte que ·l pintor de la taula de Tobed fou un aragonès. I tant com es de dubtar! ¿On es aquesta pintura del Trescents aragonesa? On han sortit els seus pintors? Els pintors que han pintat per a Saragoça ¿no són en Ferrer Bassa i en Jaume Serra? I, en Llorenç Saragossa, ¿no pinta desde Barcelona, en 1365, per a Terol i Calatayud?

Com que se ·ns podria contestar amb el que diu en Bertaux, que de pintura aragonesa trescentista ·n tenim les quatre taules de la Passió del Convent del Sant Sepulcre de Saragoça, per ell atribuïdes *tal vez* al pintor de la taula de Tobed, diré que ni amb un *tal vez* pot passar dita atribució. Perquè, si an algun mestre conegut se poden atribuir dites hermoses taules, es certament an en Jaume Serra.

Quan vaig fer fotografiar les taules d'aquest de dintre la clausura del Sant Sepulcre, vaig fer l'impossible per treure fotografies de dites quatre taules; i el mestre A. Mas, amb tota sa pericia, ben regoneguda, no ·u va poder conseguir, per la fosquedat del lloc i l'impotencia de la llum artificial, que per altra

part ens enxarolava les taules : tant grans i forts resultaven els seus reflexes per tot arreu.

Aquestes quatre taules són restes d'un altar del dit convent, o de l'iglesia parroquial de Sant Nicolás (que avui serveix d'iglesia del convent), i estan ficades dintre d'un retaule dels segles XVI o XVII, crec d'una capella dita *del Rosario.* Cada una d'elles conté dues escenes o assumptes, ocupant sempre l'una lloc més important que l'altra, quasi dues terceres parts per una. Els assumptes representats són : *l'Oració a l'hort* i *Judes davant dels sacerdots tractant la venda de Jesús,* assumpte que, per a mi, es nou a la nostra terra; en una altra taula, *el Petó de Judes* i *l'Empresonament de Jesús;* en una altra, *l'Enterrament de Jesús* i la seva *Resurrecció;* i finalment, en una altra taula, *la Davallada del Crist als Inferns* i *la Visita de les Maries al Sant Sepulcre després de la Resurrecció.* Per aquesta relació 's pot comprendre quines deuen esser les taules perdudes de l'antic retaule del qual s'han conservat les quatre dites. La seva grandaria deu esser d'uns 50 centimetres d'alt i d'ample.

Trobem, doncs, dintre de la clausura, i fòra, a l'iglesia, aquella tipica representació de l'Infern per la boca d'una diguemne balena. El Crist dóna, com de consuetut, la mà a l'Adam per fer-lo sortir. Aquest va nu. L'Eva 'l segueix, i darrera d'aquesta segueixen els patriarques portant les llurs corones caracteristiques sexagonals o apainelades. En aquesta taula, sense cap dificultat s'hi pot regoneixer el dibuix o l'influencia de l'art den Jaume Serra i aquell seu torrat color que ja havem fet observar a proposit del cap de Crist (fig. 105). Tots el tons són calents, sortint brillantment sobre un fons d'or llis. En les altres taules no 'y trobem els caps llargs, senesos, de l'anterior, i sí més brusquedat: el dibuix no sembla 'l den Serra. Ara 'ns trobem davant d'uns caps que tiren a rodons, colorits de vermell i amb gran exageració d'expressió. En la taula del *Sepeli del Crist,* els ulls i les celles i la boca formen angles extremadament aguts per expressar el paroxisme del dolor i de la desesperació. Sant Joan, alçant els braços al mig de la composició, va vestit amb tunica pintada de vermelló. Aquest particular no seria sinó una càrrega sobre 'l que ja havia fet en Jaume Serra a la taula del *Judici final* (lamina XII).

El grupo dels condemnats, d'una expressió tant justa com gran en aquesta, la trobo violentament exagerada en les taules de que parlem, motiu pel qual les cares resulten molt treballades i acabades, però també dures. El plegat no es tant treballat, i molt poques vegades engalonat d'or. Si volem donar aquestes taules an en Jaume Serra, les havem d'acostar cap a les seves darreries, quan ja ·l gran artista, allunyant-se del seu art, fi i idealista, queia en l'amanerament de l'expressió, que tant fatal fou per a l'escola senesa, victima en això del naturalisme o materialisme de l'escola giotesca. Com que la proporció de les figures es bona i el dibuix es cuidat, això, unit amb el llur brillant color, fan que aquestes taules siguin del tot interessants i dignes d'un mestre que, si no fou en Jaume Serra, va esser, de segur, un dels seus deixebles.

Res, a la vista d'aquestes taules, ens retreu la freda, pulcra i fina taula de Tobed, on tot es dolçura, apocament, misticisme, es a dir, extasi, immobilitat.

Aquesta taula de Tobed, quan en Bertaux escrigué lliure de l'influencia de l'esperit patriotic saragoçà, ho va veure clar, cal repetir-ho : *«Las tablas conocidas que más se parecen al cuadro de Tobed son obras catalanas, como el gran retablo de Pere Serra de Manresa. La identidad es chocante sobre todo en los tipos femeninos.»* Que això està ben dit i ben observat ho posarà aquí fòra de dubte la reproducció de la taula central del gran politiptic de la catedral de Manresa.

Però la taula de Tobed la fixa dintre de l'escola catalana la petita i bella taula del mateix assumpte que en sa bella col·lecció de pintures té ·l meu il·lustre amic en Pau Bosch i Barrau a Madrid (fig. 109). Com que d'aquesta taula quasi sense exageració ·s podria dir que ·y està estargida la Mare-de-Déu de Tobed, dit està que s'imposa la qüestió de la seva prelació. Peró aquesta qüestió no ·m té cap interès; perquè, sigui anterior o posterior a la taula de Tobed la lleidatana, en una i altra trobem el mateix dibuixant, el mateix colorista. Però cal dir que encara es més fina la taula lleidatana. Sembla, en veritat, un vori pintat : tal es l'unitat del seu color i poliment. Donem an aquesta petita taula, d'uns 60 centimetres d'alçaria, el nom de *lleidatana* perquè

tot el que pogué averiguar en Pau Bosch i Barrau de la seva procedencia es que venia de la montanya de la provincia de Lleida.

Què 'n farem ara, doncs, de *la Mare-de-Déu de la Llet de Torroella de Montgrí?* Ne farem una obra den Llorenç Saragossa. L'hi donem per exclusió? No.

Cal partir del principi que no 's pot atribuir a Saragossa cap obra que no 's repeteixi a Catalunya i a Valencia. Vull dir : que havem de trobar, en una i altra regió del reialme d'Aragó, pintures que, així com les anteriors les hem pogudes aplegar entorn den Pere Serra, ara les poguem aplegar entorn den Llorenç Saragossa. Es clar que mai arribarem, per a en Saragossa, a l'evidencia, com hi arribem per a en Pere Serra; puix si procedim a l'inversa del que havem fet per regoneixer-li la paternitat de la taula de Tobed, això es, del politiptic de Manresa (any 1393), arribarem per ella a la taula de Tobed, o del any 1373, per la seva *chocante identidad del tipo femenino,* com digué en Bertaux. Aquest punt ferm de comparació no 'l tenim per a en Saragossa; però, en canvi, ¿no resultaria quasi d'igual fortalesa 'l trobar en el regne de Valencia pintura almenys comparable, i sols comparable, amb *la Mare-de-Déu de la Llet de Torroella de Montgrí?* ¿No 's compliria aquí la condició precisa d'haver de donar an en Llorenç Saragossa obra consemblant a Catalunya i a Valencia per poder creure que havem trobat la seva obra pictorica?

Sí : a les provincies d'Alacant i Valencia 'y tenim, o 'y teniem, obra consemblant a la que tenim a la provincia de Girona.

Recorrent en Gonzalo Simancas la provincia d'Alacant per fer l'index monumental de la mateixa per comissió de l'Estat, descobrí, arreconada a l'ermita del lloc de Penelles, situat entre Alcoy i Concentaina, *la Mare-de-Déu de la Llet de Penelles,* de la nostra figura 110. Ne tragué una fotografia com va poder, puix no anava preparat per fer-ho; i, coneixedor de les meves Mares-de-Déu de la Llet catalanes, me la comunicà com una altra de tantes. No es la fotografia den Gonzalo Simancas la que publico; sinó la que m'ha fet graciosament el ferm valencianista i poeta de Concentaina en Josep Carbonell, mon inoblidable company d'excursió a Penelles.

Una altra Mare-de-Déu de la Llet, la de Chelva, encara en



FIG. 119. — PERE SERRA. MARE-DE-DÉU DE LA LLET LLEIDATANA
(Col·lecció del Sr. Bosch i Ba[illegible]au, Madrid)



Fig. 110. — Llorenç Saragossa : Mare-de-Déu de la Llet de Penelles



1908 conservada en dita vila (portada poc després a Valencia i a Barcelona, sense trobar, segons sembla, qui la volgués comprar, i per mi avui completament perdut el seu rastre), puc presentar ara, gracies a una fotografia que se m'entregà en dit any, comunicada per la bona voluntat que per l'esclariment dels origens de la pintura catalana i valenciana té l'amic Tramoyeres Blasco.

Se tracta, com es de veure per la lamina XV, d'un petit retaule que tenia pintada en les taules foranes *l'Anunciació*, i certament en la del mig, com de consuetut, *el Calvari*. Es molt de doldre, per al meu treball, no poder ni tant sols coneixer el dibuix de les dites composicions. Quines siguin les imatges dels sants forans, no ·u veig clar : un abat i una santa. Les dugues santes de l'entorn de la Mare de Déu són Santa Barbara l'una, i l'altra ·m sembla Santa Llucia.

Edat de les pintures : Per a la de Chelva no tenim cap dato : sols pels seus caracters artistics se la pot aproximadament datar. En quant a la de Penelles, diré que ·l Sr. Carbonell, fixant-se en que la Beatriu Roger de Lluria fou senyora de les baronies de Concentaina i Penelles quan la heretà, per dret de primogenitura, el seu fill Alfons Roger de Lluria, creu que la taula en qüestió fou ofrena de Beatriu. An aquesta conclusió s'hi oposa ·l caracter de la pintura, com ja direm. Ara l'Escolano ·ns diu que : «si bien, por cierto disgusto que doña Beatriz hizo al rey don Pedro el cuarto de Aragón, le fueron quitados todos los dichos lugares, hizo nueva merced de Concentaina y de ellos» — (Navarrés, Quesa, Bicorp, *Penella,* etc.) — «á su hijo don Pedro, señor de Jérica, como parece por escritura de donación que pasó en el castillo de Caller en el dicho año» — (1355) — «En el de 1370 fué señor de Concentaina don Antonio de Aragón, con privilegio dado en Barcelona á 29 de Julio; y después volvió á la corona real...»[1]

Res, doncs, de concloent ens diu la presencia de les armes de Concentaina i Penelles en la taula de la Mare-de-Déu d'aquest lloc format per uns quants masos.

1) ESCOLANO : *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1879), II, 587.

Ara, si 'ns fixem en el fons d'or de les taules de Penelles i Chelva, aquesta 'ns ha de semblar més antiga per son fons d'or llis galonejat. El fons de la taula de Penelles, amb els seus rinxols de brots d'alzina fins, ens hauria de portar al segle xv; però aquest dato decoratiu es sempre incert, encara que sigui dificil deixar-lo de costat. En favor de la major antiguitat de la taula de Chelva hi ha 'l sòcol que 's deixa veure en el quadro de l'angel de *l'Anunciació* i en el de *la Santa*. Aquest sòcol amosaicat es totalment italià : es un sòcol florentí, senès, dato inapreciable per quant revela per sí sol a quina influencia d'escola correspon la taula de Chelva. Ara, que aquesta influencia italiana sigui directa, no 'u creiem. El seu pintor l'ha soferta per transmissió de l'escola catalana; i, com que aquesta la sentí o sofrí directament, d'aquí que en les taules de Chelva i Penelles se 'ns mostri ja un poc més independent, i per cert en lo que té de més caracteristic.

Que les taules de Chelva i Penelles tenen que veure amb les catalanes, es inqüestionable; però amb les catalanes representades per la taula de l'ermita de Santa Catarina de Torroella de Montgrí, no amb cap de les que havem regonegut fins ara com pintura den Pere Serra.

Vegi-s la caiguda del cap de la Verge, sempre forta sobre la seva dreta; actitut graciosa que reïx admirablement en la taula de Manresa. Aquesta pintura es d'importació senesa, com propria de l'escola de la gracia. Les taules de Torroella de Montgrí, Chelva i Penelles quasi posen dret el cap de la Verge : la seva inclinació es molt suau; no 'y ha, si 's vol, aquell rebuscament graciós de les Verges den Pere Serra, que no deixa, com veurem, mai de costat, venint a constituir una caracteristica de la seva Verge, a la que havem nomenat *Verge catalana*.

Aquests caps ens fan fixar tot seguit en les corones que porten. Noti-s bé : per les tres dites el disc ve coronat per una *zona* d'estrelles que no té cap de les Verges den Pere Serra : ni les que portem conegudes ni les que coneixerem més endavant. Aquest encontre seria fortuït? Cal recordar fins a quin punt les rutines de taller perduren i s'imposen, per donar ad aqueix detall de la corona tota la seva importancia. Aitals corones eren,

diguem-ho així, com una especialitat del taller que produí les de les tres taules de Torroella, de Chelva i Penelles.

Encara farem notar una altra coincidencia, que ·ns donarà a coneixer si ·n són, de persistents i duraderes, aquestes rutines de taller en tot temps.

S'ha vist com la taula de Torroella, per raó de la tela del mantell de la Verge, se pot posar en 1373, any ençà, any enllà. Doncs bé : vegi-s, en aquesta taula, el dibuix del vestit de la Mare de Déu, i ·s veurà com no es altre, *mutatis mutandis,* que ·l dibuix del fons d'or del quadro o taula de Penelles, que per dita raó havem dit que se ·ns podia baixar fins al segle XV.

Fins una saviesa, un truc trascendental, o amb pretensions de tal, havem de fer notar demostratiu de l'íntima conexió de les taules que examinem. Vegi-s la taula de Chelva, que ·ns donarà l'impressió que la Verge posa ·ls peus sobre una mitja lluna, simbol, en tot temps, de puresa, i de molt antic adoptada com simbol de la seva immaculada concepció. Doncs bé : no ·y ha tal mitja lluna : es senzillament un plec del mantell girat dret, com se pot veure en la taula de Torroella, que dóna aquesta mateixa impressió en la pintura i en tota fotografia que no surti ben clarament detallada. Aquesta manera d'arreboçar el mantell no ·s pot tampoc admetre que sigui casual.

Si es veritat que he provat que les taules de Torroella, Chelva i Penelles estan en íntima relació, haurem trobat aquella justificació, que he declarat previament necessaria, de trobar a Catalunya, i en el reialme de Valencia, pintures que ·s puguin donar a una mateixa mà, o a un mateix obrador, per poder-hi veure la mà o l'obrador den Llorenç Saragossa. ¿Me detindrà per a l'afirmativa la consideració que bé podriem veure-y la mà i l'obrador del pintor de la casa reial, den Domingo Valls, ja que, si aquest pinta per a Albocacer, també hauria pogut pintar per a Chelva i Penelles? Es perquè hauria pintat massa per al reialme de Valencia pel que no ·m puc decidir per l'hipotesi den Valls.

Recordi-s que den Saragossa sabem que va fer un retaule per a Terol : aquesta ciutat bé està prou a prop de Chelva per poder admetre que l'obra de Terol fou causa de la pintura de Chelva per suggestió.

En fi, si en 1373 en Pere Serra produí la taula de Tobed i en Saragossa la de Torroella, si les comparem, ¿no veurem clar amb quanta raó proclama ·l rei Pere IV an en Llorenç Saragossa com el millor pintor de la terra? El dibuix ¿no es molt més ferm en la taula de Torroella que en la de Tobed o en la lleidatana? Aquell nas de ganxo, aquelles faccions somerament dibuixades, i per la pintura tot-just perfilades, posen l'obra den Serra per sota de la den Saragossa. La riquesa infinida de detalls de la taula de Torroella, i la parquedat dels mateixos en les taules den Serra, havia d'esser motiu per realçar l'obra den Saragossa sobre la de tots els pintors del seu temps.

Obra de colorista es la de Tobed, i a mi no m'extranyaria que un devot den Serra ·m digués que la de Torroella ho es d'un colorinista; perquè aquelles catifes llistades i plenes de lletres a l'arabiga, aquell gran coixí d'una tela meravellosa plena de lleons aparellats i encarats, són d'una riquesa de tons i de colors que la fa unica en la nostra pintura.

La de Tobed la realcen les cotes dels reis, de rosa i or; més d'un rosa tant pur, tant encertat i tant brillant, que encara llueix avui com obra d'esmalteria.

En fi, ¡quina distancia no ·y ha, en la pintura de les carns, entre Tobed i Torroella! En Serra no fa més que perfilar timidament una cara sobre un fons carnós tot-just ombrejat d'un verdterra dels més lleus. A Torroella ·l dibuix té, o vol tenir, relleu, i modelat el cap.

Ara res tant curiós com veure la relació en que estan totes les taules respecte al nen Jesús, i aquest amb el pit de Maria. A Tobed la teta es una petita bufeta que surt del bell mig del pit de la Verge, i així mateix en la taula lleidatana. En les den Saragossa, la meta, si bé no ·s troba ben situada, ja no cau al mig, i va prenent proporcions. El nen Jesús té la mateixa situació en totes, el mateix gest de cap, el mateix vestit, i portat de la mateixa manera. Es un tipo vist, tant vist, que fins reapareix en l'obra den Saragossa en la taula de Penelles, quan semblava que n'havia fugit en les de Torroella i Chelva. Miri-s en totes les posicions de les cames i dels peus, aquelles cames de fusta, com diu en Bertaux, per no dubtar que treballaven ambdós sobre un tipo

establert. I això es tant evident, que no 'y ha com mirar les mans de la Verge abraçant el seu fill, mans tipiques per la llargaria i afilament dels dits i el llur eixancarrament, que tant mal efecte produeixen. Tot això 'ns priva de veure, ni en en Pere Serra ni en en Llorenç Saragossa, els autors d'aquest tipo de Mare-de-Déu de la Llet que bé pogueren crear en Ferrer Bassa o en Jaume Serra. En Pere i en Llorenç no devien fer, doncs, més que treballar-lo a la seva manera, sense poder-sen sostreure del tot, a la qual cosa ajudava, naturalment, el que 'y havia de rutinari i de convencional en la manera de fer dels pintors trescentistes, que, quasi recordant les ensenyances den Cennino Cennini, podem dir que pintaven amb cartilla.

Establert el que era l'art den Llorenç Saragossa en 1373, ens trobem sense medis d'anar-lo seguint fins a l'any 1396, en el qual se li adjudica una gran obra.

Res podem dir de la taula de Chelva, perquè ella parla clar en relació al seu dibuix. La figura de la santa no pot esser més justa ni delicada. La de l'abat té noblesa; i, si no val de molt tant la de la Verge, amb tot i esser en la taula la principal, això per a mi 's deu a l'influencia del tipo tradicional, que s'imposava als pintors. Ja veurem quan, i de quina manera més resolta i airosa, se 'n desprèn l'escola catalana.

En quant a la taula de Penelles, ens trobem davant d'una obra que tal vegada no ha conservat intacta altra part que les mans de la Verge, que resulten modelades amb el tradicional verd-terra. Tot el dibuix de les faccions ha sigut resseguit per un pinzell inhabil, i els ulls tots són repintats d'un blau-cristall que fa pena de mirar. Aquesta hermosa taula demana que una mà experta li borri tots aquest repintats que no són d'ara, sinó seculars. Ens trobem, doncs, mitjançant les taules valencianes, sense poder apreciar els tons de les carns den Llorenç Saragossa, qüestió important en vista de l'atribució que se li fa, per en Bertaux i en Tramoyeres, del retaule hermosissim del Museu de Valencia dit *den Bonifaci Ferrer,* per esser-hi aquest germà de Sant Vicenç retratat amb tota sa familia, perquè en aquest retaule totes les carns són blanques, i tocades totes elles de rosa baix, i de rosa més pujat galtes, boca i parts ombrivols, i tenen les figures els

cabells d'un groc molt debil, cosa que jo no he vist en altres pintures de la nostra terra. I dit està que on se pot coneixer més un pintor es en el pintar els rostres.

Dit això, ens cal fer constar terminantment, i per endavant, que l'atribució an en Llorenç Saragossa del retaule den Bonifaci Ferrer es de tot punt arbitraria : vull dir que no té cap punt d'apoi, cap agafador, o, millor dir, si 'n té un, se 'l penja an en Llorenç Saragossa, perquè, essent ben conegut, per tot allò que havem dit, com el millor pintor de Valencia, i essent el dit retaule la millor pintura valenciana coneguda, s'entén que no pot esser, que no pot donar-se a ningú més que an en Saragossa.

Però aquesta atribució la rebutja en Tormo i Monzó.

Sí : el Sr. Tormo i Monzó atribuí 'l retaule den Bonifaci Ferrer an en Starnina, atribució contrastada pel Sr. Tramoyeres Blasco. Per al primer, el Jaume Gerart Florentí, pintor que 'l 8 de Juliol de l'any 1398 signa apoca de 100 florins d'or a compte de 550 per a la pintura d'un retaule per a l'iglesia de Sant Agustí de Valencia, no es altre que en Starnina, pintor en la cort de Joan I, el fill de Trastamara. Aquesta assimilació la contradiu el Sr. Tramoyeres Blasco examinant les dates conegudes de la vida den Starnina. Aquesta qüestió o discussió ha quedat sospesa entre 'ls dits senyors; puix, començada en Juny de 1910, en l'actual Janer de 1912 no ha tingut encara ni conclusió ni continuació [1], i fins crec que no 's continuarà.

Interessant es la qüestió, més no per a mi en aquest moment, puix tant me fa que siguin un com dos els Gerardo di Jacopo pintors florentins per la tercera part del segle XIV. Per a mi lo trascendental està en el document donat pel canonge Sanchis Sivera [2] de trobar-se a Valencia pintant un retaule de consi-

1) Vegi-s Tormo y Monzó i Tramoyeres Blasco : *Gerardo Starnina en España*, en *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid, 1910), vol. XVIII. pl. 82 i següents.

2) Sanchis Sivera : *La Catedral de Valencia* (Valencia. 1909). 534. — «*Jaime (Gerardo)*, florentino, en 8 de Julio de 1398, firma una ápoca de 100 florines oro á cuenta de los 550 por los que se obligó á pintar un retablo para la iglesia de S. Agustín, y en 26 de Noviembre del mismo año, cobra 15 florines *pro depingendi certis imaginibus in paricte contigua sepulture prefatis*... que constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie.»

deració, on diu el preu que ·s paga, un pintor florentí, l'any 1398, per quant per a mi, si no ·u es, aquest florentí, l'autor del retaule de Bonifaci Ferrer, ho pogué esser, puix ho abona no sols la concordancia de temps, sinó l'estil, la composició i la factura de l'obra, amb tota evidencia italiana.

Per al Sr. Tormo y Monzó, el seu italianisme es notori, així contestant lo dit per en Bertaux, qui regoneix que «La nobleza del dibujo y la finura del modelado, son dignas de un maestro italiano»; però, per quant «contiene el cuadro, sin embargo, figuras viriles de ascética delgadez y de aspecto fiero que acentúa un arte vigoroso, nervioso, que en Toscana no halla equivalente en el siglo XIV», troba que això «delata a la raza española». Li contesta en Tormo i Monzó : — Sí : això es den Starnina: «educado en Florencia bajo la influencia sienesa (la alcanzó, en su Patria, siendo como fué nacido en 1354), y hecho más realista, precursor del Renacimiento, por la virtualidad artística de la tierra española, según ya se lo notaron en Florencia á la vuelta de uno de sus viajes, y según luego ha pasado siempre con cuantos pintores y escultores extranjeros de mérito han arraigado en España.» [3]

No n'hi tenim, en el retaule den Bonifaci Ferrer, d'aquests capritxos realistes, que d'esser-hi haurien sagellat clarament la mà den Starnina; però hi tenim no un sagell, sinó set sagells, posats inqüestionablement per una mà italiana.

¿Qui ha vist entre nosaltres, a Catalunya ·l mateix que a Valencia, res que s'assembli an aquells set sagells o medallons, dintre dels quals se veuen, en figuretes, els set sagraments sobre ·l

3) *Lloc citat*, 88-89. El Sr. Tormo y Monzó al·ludeix, de segur, al següent text den Vasari, per ell mateix traduït, puix no sé que en Starnina tingui altre historiador de la seva vida i obra.

Diu el gran biograf dels mestres italians que en Starnina pinta a Sant Geroni, en el Carmine, «algunos trajes que á la sazón usaban los españoles, con invención muy apropiada y abundancia de pensamientos y actitudes en las figuras. Entre otras cosas pintando la escena cuando S. Jerónimo aprende las primeras letras, pintó un maestro, que habiendo ordenado llevar á espalditas á un muchacho por otro, le da una azotaina, de manera que el pobre chico, agitado del dolor de las piernas, parece que gritando tire á morder la oreja de quien lo lleva : todo con gracia y muy donosamente expresado por Gherardo. como por quien andaba siempre capricheando alrededor de las cosas de la realidad». (*Lloc citat*, 96.)

fons d'or de la taula central, que representa ·l Crucificat tenint al seus peus, a la dreta, sa Mare i les demés Maries que s'acostuma pintar-hi, i a l'esquerra ·ls legionaris romans, aquells set medallons en dues penjarelles de tres per banda i un altre al cap-d'amunt? Aquí se ·ns dóna a coneixer un miniaturista o un home influït per la miniatura bolonesa del segle xiv. Si se ·m digués que l'un o l'altre havien fet miniatures, no ·s podria dubtar que ·l miniaturista era l'autor del retaule de la Cartoixa de Porta-Cœli o de Bonifaci Ferrer. ¡Com creure, després de lo dit, en la possibilitat de la mà den Llorenç Saragossa en el retaule citat! No : el seu autor es indubtablement el Gerard florentí de l'any 1398; i aquest florentí bé podria esser igualment l'autor del triptic reliquiari del monestir de Pedra, on se troba tot lo de senès que en el retaule valencià ha vist en Bertaux, i també tot lo que d'espanyol nota en aquelles figures magres i esllanguides, filles de l'ascetisme més refinat o desenfrenat.

No sé si havem d'esperar que lo que podem nomenar *qüestió Saragossa* doni gaires passos més, en no essent que encara quedin tresors artistics amagats en els reialmes d'Aragó i Valencia que poguessin esser o que ·s poguessin atribuir an en Saragossa. Lo poc que sabem de la seva segona estada a Valencia, i la vida de miseria del seu contemporani Marçal de Sas, ens fa temer que l'activitat den Saragossa no trobés un camp a proposit per esplaiar-se. Més també podria esser que la seva obra hagués desaparegut d'Espanya pel seu valor artistic i ·s trobés espargida en museus i col·leccions particulars, atribuïda a mestres italians per raó dels seus ressabis florentins o senesos.

TAULA ALFABÈTICA

LÀMINES SOLTERES

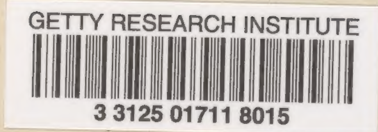
TAULA DELS GRAVATS

Pàgs.

Pàgs.

Per equivocació va saltar-se la fig. 104 en la numeració dels gravats.

ÍNDEX


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01711 8015

